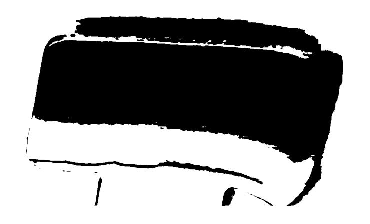


Geschichte der deutschen Literatur

*

Zweiter Band

*

Geschichte der deutschen Literatur

von den Anfängen bis zur Gegenwart

Von Karl Borinski

Mit hundertfünfundsechzig Bildnissen auf achtundvierzig Tafeln

Zweiter Band



Stuttgart * Berlin * Leipzig

Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Inhalt des zweiten Bandes

VIII
Die zweite bürgerliche Blüte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert
(Fortsetzung)

* 49 *

Herder und die literarische Revolution

Der neue literarische Zustand, der durch das Auftreten der ersten Reihe unserer Klassiker geschaffen wurde, verfehlt nicht, durch ein dementsprechendes Gepräge sich alsbald anzukündigen. Die Anteilnahme an Literatur erreicht in den siebziger Jahren eine schwindelerregende Höhe. Noch war diese Anteilnahme neu, noch nicht befestigt genug, um durch das große Angebot zu seiner Befriedigung verteilt und beschwichtigt zu werden. Man überlege, wie es damals noch vor vierzig Jahren in Deutschland um die Poeterei gestanden hatte, und wie sich jetzt die jungen Schreihälse fühlten, die ihr natürliches Gegacker als sehnsuchtsvoll erwartete Offenbarungen des Schöpfergeistes in die Welt hinaustönen ließen. Man erwartete wirklich etwas von ihnen. Die Literatur glich nach Goethes Ausdruck, der seine eigene Erfahrung mitteilt, noch einer „reinen Tafel, auf die man mit Lust viel Gutes zu malen hoffte". Klopstock, Wieland, Lessing hatten den Untergrund geschaffen, auf dem Unzählige bauen zu können dachten. Es waren durchaus eröffnende Geister. Was nun kam, sollte die Erfüllung bringen. Im unbeschränkten Sinne, meinte man! Leben, Gesellschaft, Staat, alles sollte erneuert werden durch den Anhauch der jugendlichen Geister, die damals zur Feder griffen. Vollkommenheit war nur ein armes Wort für die Selbsttäuschungskraft dieser Leute. Sie träumten ein Dasein, das jenseits von allem Vervollkommnungsbedürfnis lag. Es war an ihnen, es herzustellen. Man brauchte nur zu wollen und

es war da. Denn es lag recht eigentlich in ihnen vorgebildet: es war das Geheimnis ihrer über alle Schranken hinaus ins All strebenden, vom All geradezu trunkenen Natur.

Die Sehergabe des Dichters ward wiederum wie einst im Altertum eine staatbegründende Triebfeder. Es kam die Zeit, wo die Fürsten sich Dichter als Staatsminister verschrieben oder mindestens nach ihrer Anweisung regierten, wie wir das bei Klopstock gesehen haben. Lächle man jetzt immerhin über die Jahrzehnte, wo nicht Zahlen, sondern Verse über die Maßnahmen der Regierungen entschieden. Es war dennoch eine notwendige, und was war es für eine einschneidende Zeit! Manches Jahrtausend der Weltgeschichte hat der Menschheit nicht das gebracht, was diese wenigen Jahre dem Staate brachten. Sie brachten die Aufhebung der Leibeigenschaft, das Stimm- und Meinungsrecht des Staatsbürgers als Verfassungsforderung, die Glaubensfreiheit, die Mündigsprechung von den bevorrechteten Kasten, Adel und Geistlichkeit. Was in Frankreich unter den Wehen einer furchtbaren Revolution zustande gebracht wurde, das blieb in Deutschland der Literatur vorbehalten. „Wir werden unser ça ira (so wird's gehen) denken," sagte ein damaliger Staatsschriftsteller mit Bezug auf ein damals gesungenes Hetzlied. Und sicher ist die deutsche geistige Revolution von größeren und den eigentlichen nachhaltigen Folgen gewesen, im Vergleich mit der staatlichen französischen. Diese ist ohne die Begleitung der deutschen Geistesbewegung nicht oder nur mit Grauen ausdenkbar. Daß sie Früchte getragen, die reifen konnten, verdankt sie jedenfalls nur ihr.

Berücksichtigt man dies alles, so wird man die etwas aufgeregte Verfassung der deutschen Literatur in den siebziger und achtziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts gerechter beurteilen. Die verächtlichen Schreier, zweideutigen Charaktere und bemitleidenswerten Narren machen sehr bald den großen Gestalten Platz, die die große Zeit forderte. Und auch an jenen haftet ihr eigentümlicher Glanz; auch sie sind ergriffen von ihrem großen Zuge. Was sich damals das Geschlecht des „Sturmes und Dranges" nannte, hatte seine unmittelbare, selbstgewisse Berechtigung. Aus den gemachten innerlich entgegen-

gesetzten Nachäffungen, die man später alle Nasenlang davon auf den Markt brachte, darf man es nicht beurteilen.

Was jener Zeit so fühlbar gebrach, wozu die überragenden Geister der Epoche den Weg wiesen, war eine freie und allseitige Ausbildung des inneren Menschen, der Persönlichkeit. Seit dem Untergange der antiken Welt hatte die in die Breite wachsende, immer verwickeltere Formen annehmende Gesittung dies Ideal auf entgegengesetzten Wegen zu verwirklichen gesucht. Das Christentum, die Erneuerung seiner Reinheit, bildete den einen. Die Antike, das Muster ihres Kunst- und Wissenschaftsbetriebs bildete den anderen. Wir haben gesehen, wie die beiden mächtigen Äußerungen dieser Grundbedürfnisse, Reformation und Renaissance, blühten und welkten. Wir stehen in der Epoche der entschiedensten Absage an ihre Verbildungen. Zu dieser Zeit ertönte in Frankreich ein Weheruf der Verzweiflung über das unnatürliche Vernunfts- und Bildungswesen überhaupt. Die Eindringlichkeit, mit der er ausgestoßen wurde, die Zeit, in die er traf, pflanzten ihn nach allen Seiten fort. Es ist die Stimme des „Bürgers von Genf", von Jean Jacques Rousseau (1712—1778). Der schwärmerische Aufsteller eines neuen sinnlichen Marienideals der „reinen, unbefleckten Natur" tritt auf mitten unter den bedingungslosen Ausbildnern der Lehre von der „Erbsünde", den nüchternen, peinlich sittenstrengen Kalvinisten. Die geschnürte, gepuderte Gesellschaft in Reifrock und Perücke fühlt sich mit einem Male versucht, alle Hüllen abzuwerfen und, nach dem Spottwort Voltaires über die neue Erscheinung des Naturschwärmers in der Literatur, „auf allen vieren zu gehen". Nur von Rousseau und den Seinen ließen sich ihre „Freidenker" die Rechtfertigungen gefallen, die sein „savoyischer Vikar" im „Bekenntnis" eines rein gefühlsmäßigen „Glaubens" der „Göttlichkeit und Wahrheit" des Christentums zuteil werden ließ; in den „Briefen vom Berge" (1764) sogar seinen Wundern! In seinen nachgelassenen „Bekenntnissen" spricht er von sich wie ein Kirchenvater, aber wie der — des „modernen" Sozialismus. Um so mehr verdient es hervorgehoben zu werden, daß die damals in seinem Zeichen hervortretende wirtschaftspolitische Lehre der „Naturherrscher" (Physiokraten)

Gournay, Quesnay, Graf Mirabeau auf dem Ackerbau und Freihandel ihren Staat begründen.

Rousseau wirkte auf das Denken und die Empfindung. Der Zorn seiner Preisschriften (discours, 1751 und 1753) über die Unbill und Verderbtheit im Gefolge der Verfeinerung und Bildung, sein Erziehungsmuster im Anschluß an die Natur, das er dagegen im „Emile“ (1762) aufstellte; die Vernunftkritik, die er an der Ungleichheit der Menschen im „Gesellschaftsvertrage“ (1762) übte, die Sprache des Herzens, mit der seine darunter leidende Julie „La nouvelle Héloise“ (1759) sie innerlich widerlegt: alles das hat nirgends so aufrüttelnd und ergreifend gewirkt wie in Deutschland. Man kann wohl sagen, daß erst hier der Wein ausgor, der dreißig Jahre später die Franzosen in der großen Revolution trunken machte. Nicht die Verstandesaufklärung von Rousseaus Genossen und Feinden, an dem großen Werke der Allgemeinbildung (la grande encyclopédie), sondern gerade ihr Gegensatz, die ungestüme Forderung des Herzens hat „die Menschlichkeitsrechte“ aufgestellt. In Deutschland kommt der Gegensatz des Rousseautums gegen die Aufklärung besonders scharf zum Ausdruck. Lessing und Mendelssohn, letzterer im „Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing“ nach der Übersetzung des zweiten „Diskurses“ (1756), setzten sich mit Rousseau auseinander. Aber in Herder machte er einen neuen Zeitabschnitt. So haben dann alle verwandten Erscheinungen sich der Rousseauschwärmerei teils angeschlossen, teils sie ausgenutzt und in ihre Kreise gezogen: die Richardsonsche empfindsame Bürgerlichkeit (s. Bd. I, S. 573), der Einspruch des Seelenadels im Vernachlässigten, im Niedriggestellten, im Bürger, besonders gern (schon seit Gellert) im Juden, ja im Wilden gegen hochgeborene und verfeinerte Schurken und heuchlerische Pfaffen, ferner die Begründer des philosophischen Idealismus Kant und seine Schüler, Schiller, Fichte, endlich auch die Erneuerer eines Christentums aus Glaubensbedürfnis oder Widerspruch gegen flache Wissenschaftlerei, die Lavater und Hamann und alles, was ihnen folgt, bis zu der poetischen Schilderhebung des Katholizismus in der Romantischen Schule. Und sie alle setzten sich gegen die Aufklärung. Diese selbst wird durch ihre Einwirkungen

mannigfach umgestimmt, wie die Erscheinungen Zimmermanns, Lichtenbergs, Hippels u. a. deutlich veranschaulichen können.

Mit Bedeutung nannten wir oben Herders Namen als desjenigen, in dem dies ganze wundersame Geschlecht ihren Chorführer fand. Manche konnten aus diesem Chore als selbständige Helden hervortreten, keiner gleicht ihm an unmittelbarem Einfluß, an Fühlung mit der Menge der Begabungen, an ahnendem Erfassen ihres Empfindens und Wollens. So konnte er dem Schöpfergeist eines Goethe erster Erwecker sein, der freilich sehr bald seine ureigenen, die Zeit übersteigenden Bahnen einschlug. So ward er zum Wortgeber seines Geschlechts, zum Schöpfer seiner Sprache, der er jene empfindungschwangere Ungebundenheit lieh, welche bald die billige Maske des Schöpfergeistes und zu einem argen Unfug wurde.

Darüber aber darf man nicht vergessen, was seine Worte den gespannten, nach einem großen, würdigen Inhalt hungernden Gemütern bedeuteten. Wie er ihnen Homer und das Griechentum in der Poesie erschloß zur selben Zeit und in dem gleichen Sinne, wie Winckelmann in der Kunst! Wie er es von dem lateinischen Zusatzmetall gleichsam läuterte, mit dem man es und meist zu seinem Nachteil zu schätzen gewohnt war! Er zerschlug die schulmeisterliche Brille, durch die man jene urwüchsigen Erzeugnisse eines einzigen Stammeskunstgeistes als gemachte Musterpuppen für den Schulunterricht ansah. Er lehrte die poetische Natur des Kindheitsalters der Menschheit, die dichterische Ursprache unseres Geschlechts verstehen, wie sie in vollendeter Kunst im Homer, dem „Günstling seiner Zeit", in sehnsuchtsvoller Tiefe bei Ossian und mit der erhabenen Einfalt und Macht der Offenbarung in der Bibel zu uns redet. Das Heilige Buch gewann er gleichsam aufs neue dem glaubenlosen Bildungstreiben. Wo das Zeitalter Voltaires es als Hort des Aberglaubens verbrennen wollte, da rettete es der Dichter auf den geweihten Altar der Musen. Die Bibel ist eng mit Herders Bildung verknüpft. An ihr lernte er nicht bloß buchstäblich lesen; die großen Gesichte der Propheten, des Hiob waren die Urquellen seiner Lebensbegeisterung; ihr zuliebe wurde er Theolog. Eine glänzende Rednergabe vollendete den

geborenen Prediger in ihm. Von hier aus läßt sich vieles verstehen, was in Herders merkwürdig zusammengesetztem Charakter rätselhaft, ja völlig unvereinbar erscheint: die Hartnäckigkeit seines leibnizischen Optimismus im Verein mit der bis zur Verzweiflung welt- und menschenfeindlichen Grundstimmung seines hochgespannten Wesens, die Tiefe und Feinheit seiner Gemütserkenntnis vornehmlich in sittlich-künstlerischen Fragen mit der Schwäche seiner Erkenntnis t h e o r i e.

Die strenge Herausarbeitung einer Grundfrage und ihre planmäßige Unterordnung unter Grundsätze ist gleicherweise nicht seine Sache. So ist er sein Lebtag hinter Lessing her, den er sonst hoch achtete und mit einem liebevollen Denkmal in seinen Schriften geehrt hat. Sie paßt ihm nicht, diese stützkräftige Eindeutigkeit, mit der der Verfasser des „Laokoon", der „Erziehung des Menschengeschlechts", der Freimaurergespräche grundsätzliche Anschauungen zu festen Lehrsätzen herausarbeitet. Er glaubt wieder verwischen zu müssen, was Lessing in der Fabel, im Epigramm in dem Verhältnis der Künste zueinander streng geschieden hatte. Damit nur ja nichts zu kurz komme, was in jenen Gattungen von diesem Gesichtspunkt aus gerügt werden müßte! · Herder weicht stets zur Seite aus, wo Lessing gerade auf sein Ziel lossteuert. Besonders klar wird dies an der Art, wie er Lessings Anschauungen über die Bildung des Todes bei den Alten berichtigen zu müssen glaubt. Lessing führt aus, die Alten haben den Tod als solchen in keiner gräßlichen oder ekelerregenden Gestalt g e b i l d e t. Herder erwidert mit Nachdruck, auch die Alten haben die Schrecken und das Dunkel des Todes e m p f u n d e n, auch der Kreuzesgedanke beim Tode habe seine Poesie, seine erhebende Kraft. Als ob das Lessing jemals bezweifelt haben würde! So weicht er auch dem tatsächlichen Unsterblichkeits- und Menschlichkeitsgedanken aus, den Lessing kühn genug im B i l d e der Seelenwanderung und des allgemeinen Menschheitsbundes aufgestellt hatte. Dagegen stellt er nun seinen völligen Ichverzicht (besonders in den merkwürdigen Gedichten „Ich" und „Selbst") in der allgemeinen Wiedergeburt und bedenkt nicht im mindesten, daß das Ich doch nicht die Persönlichkeit bedeutet; daß auch das „Selbst"

seiner lebendigen Form bedarf. Dagegen spielt er die Humanitätsidee seiner „Briefe“ und seiner Philosophie der Geschichte aus, welche die allgemeinen menschlichen B i l d u n g e n über den einzelnen Menschen setzt. Der V e r bildungen gedenkt er nicht, und es ist doch ganz folgerichtig, daß mit den schönen Anregungen, die Herder damit der Sprach- und Völkerkunde unseres Jahrhunderts gegeben hat, auch die ganze unduldsame Härte und naive Beschränktheit völkischer Selbstsucht wieder auftauchte.

Herder fühlte sich am wohlsten bei Vermischungen der Stoffe und Zustände. Wie er in der reinen Kunstlehre uns bei aller Richtigkeit der allgemeinen Empfindung wenig Bestimmtes sagt und mehr schön vorträgt als aufhellt, so predigt er in der reinen Sittenlehre mehr, als daß er streng und scharf scheidet. So ist er als Historiker und Philosoph überfliegend, allgemein und genialisch, als Dichter gern streng, trocken, weitschweifig verzeichnend. Darum mußte ihn wohl eine Erscheinung wie Schiller abstoßen, der so entschieden jeder dieser Seiten das Ihre zu geben wußte. Kant völlig war ihm mit seiner unnachgiebigen Ausdrucksstrenge, seiner genauen Scheidung des Übersinnlichen vom Sinnlichen ein Greuel. Er fühlte sich durch ihn um Jahrhunderte (auf den Nominalismus) zurückgeworfen und hielt sich für verpflichtet, gegen den eigenen alten Lehrer aufzustehen, der ihm mit seinen revolutionären Alterswerken die Weltanschauung verdarb. Er hatte sich mit Goethe, erst lehrend, dann mit und an ihm lebend, völlig versenkt in das Alleine, in das Spinoza mit Preisgabe ewiger Grundlagen der Religion, des Rechtes und der Sittlichkeit die Persönlichkeit hinausleitet. Er schied nicht zwischen Kants Lehrweise und Kants Grundansicht und sah in jener nur die „dualistische“ Neigung, im Weltbau nicht die Einheit, sondern eine sich bekämpfende Zweiheit zu finden. Herder bietet eine verklärte Form des Pantheismus, der Allgotteinheit, wie sie im Geiste des Apostels Paulus ins Christentum hinüberleitet. Sie hat er als ein wahrer Seher verkündet, ihr gehören die erhabensten Seiten seiner Schriften, die sinnigsten und zartesten seiner Gedichte. Die Selbstbezwingung und das Leben im Ganzen sind die unendlichen Themen, um die sich sein Denken und Dichten

bewegt. So hat sie sein Grabstein zusammengefaßt in der Umschrift um das strahlende Ewigkeitssinnbild „Licht, Liebe, Leben".

Herders Leben zeigt sich wie wenige vom Schöpfergeist geleitet. Aus ärmlichsten Verhältnissen heraus, unansehnlich, durch eine Augenfistel im Antlitz entstellt, so treibt den nach außen schüchternen Knaben schon früh ein verzehrender Ehrgeiz und das stolze Gefühl seines Selbst in unbestimmte Weite, die ihn auf die geistigen Höhen des Lebens führen soll. Johann Gottfried Herder ist am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen als Sohn eines armen Schullehrers geboren. Die ferne baltische Provinz gab in ihm dem Vaterlande den dritten unter jenen Männern, die ihrem Geschlechte Führer in des Wortes entschiedenster Bedeutung geworden sind. Immanuel Kant (1724—1804), der damalige Weltphilosoph, lehrte schon in Königsberg, als Herder auf seltsamem Wege zum Studium und von der Medizin zur Theologie geführt dort studierte (1762). Eben hatte Johann Georg Hamann (1730—1788), aus Zweifelsucht und Weltleben zum inneren Licht, „zu seinem Sterne" bekehrt, seine weissagerische Schriftstellerei in Bruchstücken begonnen, die ihm den stehenden Beinamen des „Magus (Christusverkünders) des Nordens" eingetragen hat. Von einer Reise nach England, wo er in den Pfuhl des Londoner Lasters eingeblickt hatte, war er als gänzlich anderer zurückgekehrt. Er richtete an seinen Freund, den Kaufmann Berens in Riga, der ihn mit Kant umzustimmen versuchte, die Rechtfertigungsschrift „Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums, zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile" (1759). Der Zusatz ist ein Stich auf die gleichzeitigen „Literaturbriefe", welche die Einkleidung erdichteten, einem im Kriege verwundeten Offizier die Langeweile zu vertreiben. Eine „Doppelte Zuschrift an Niemand den Kundbaren (das Publikum) und an Zween" (Berens und Kant) benutzt des lateinischen Satirikers Persius spöttische Anrede an sein Publikum als zwei oder niemand, „vel duo vel nemo". Das Nichtwissen des Sokrates bildet mit selbstherrlicher Beziehung auf alles mögliche Wißbare die Aufgabe, die drei Jahre später in den „Kreuzzügen eines Philologen"

(1762) in einer krausen Fülle launischer Abwandlungen vor dem Publikum ausgeschüttet wird. Hier findet sich auch jener Aufsatz über „die Magi aus dem Morgenlande zu Betlehem", die ihrem Stern Christus nachziehen, welcher alsbald zu begeisterten Beziehungen auf Hamann selbst Anlaß bot.

Hamann gab Herdern die bestimmte Richtung auf Bibel und Christentum, die Verachtung des steifen Hohlsinnes und beschränkten Dünkels der Aftergelehrsamkeit, die geistvolle Sprachauffassung und jenen Stil, der selbst nach Hamanns Feinde Hegel nicht sowohl seine besondere Eigentümlichkeit zeigt, „sondern vielmehr selbst ganz Stil ist". Herder machte Hamanns Stimmungen durch, die ihn zwischen dem englischen Zweifler David Hume und Rousseau hin und her warfen. In seiner Stellung als Lehrer und Prediger an der Domschule in Riga wagte er die Herausgabe seiner „Fragmente über die deutsche Literatur" (1766—1767). Die Berliner „Literaturbriefe" (s. Bd. I, S. 621), als deren Anhang sie gleichsam auftraten, werden hier in ähnlicher, nur bedeutenderer Weise in den „Sturm und Drang" übergeführt wie die gleichzeitigen „Briefe" Gerstenbergs „über die Merkwürdigkeiten der Literatur" (Schleswig 1766 f., daher „Schleswigische Literaturbriefe" genannt). Nur Klopstock und Gleim in seinen Kriegsliedern bestehen hier von unseren modernen Homeren, Pindarn und Anakreons. Der Geist antiker und morgenländischer Poesie, die Dichtung als Stimme des Volkes geben die tragenden Anschauungen. Bald sieht sich Herder, wie Lessing, Klotz gegenüber, der seinen Namen und Stellung, um ihn darin zu schädigen, in hämischster Weise an die Öffentlichkeit zieht. Klotz urteilt in beschränkt abschätziger Weise über die „Fragmente" und Herders Ehrendenkmal des eben verstorbenen hoffnungsreichen Thomas Abbt (1768). Ihm antworten nach den oben (S. 6) festgesetzten Gegensätzen gegen Lessings „Laokoon" Herders „Kritische Wälder" (1769).

Seine Stellung ist ihm durch diese Händel verleidet. Der Erwecker der „nur schöpferischen Geister", „Originalgenies" der Zeit sehnt sich ins Freie. Sein Verleger Hartknoch ermöglicht ihm eine durch Anregungen und bedeutende Bekanntschaften (Montesquieu und die Enzyklopädisten) höchst folgenreiche Reise

nach Frankreich und Paris. Die Seereise dahin schildert ein die ganze gärende Stimmung des „Genialismus" offenbarendes Tagebuch. Eine Reise, die er als Begleiter des holstein-eutinischen Prinzen durch Deutschland macht, bringt ihn in Hamburg mit Lessing, in Straßburg mit Goethe zusammen, dem die feurige Erscheinung alle Blüten seines Innern zum Bewußtsein bringt. Die Eutiner Stellung vertauscht Herder als Nachfolger Abbts mit dem obersten geistlichen Hofamt in Bückeburg bei dem hochstrebenden Grafen Wilhelm von Lippe, dessen widerspruchsvoller militärischer Eifer zu Beförderung des ewigen Friedens ihm weniger zusagt als die religiös bedürftige, von Herders befreiendem Worte tief erquickte Gräfin. Stets war Herdern das weibliche Gemüt offen und zugewandt. Er hatte das Glück, in Karoline Flachsland, einer Darmstädter Bekanntschaft, die er 1773 heimführte, eine seiner Höhe gemäße, von ihm ganz erfüllte und ihm völlig ergebene Gefährtin zu finden. Das Bückeburger Verhältnis wiederholte sich in Weimar, wohin er 1776 in die höchsten geistlichen Ämter des Herzogtums berufen ward. Auch hier war es die Herzogin Luise und ihr Kreis, der seine feste Gemeinde bildete gegenüber den wechselnden Strömungen an Karl Augusts Musenhofe. Ungleich Wieland stand Herder diesen und den neuen Menschen, die sie brachten, meist verstimmt und schließlich verbittert und abgesondert gegenüber. Selbst Goethe, an dem er anfangs mit unbegrenztem Glauben hing, fühlte er sich seit Schillers Zutritt entfremdet. Er strebte mehrfach fort aus Weimar; namentlich war es Göttingen, das ihn schon vor der Weimarer Berufung für die Universität zu gewinnen gesucht hatte, was nur durch Förmlichkeiten gescheitert war.

Hier war Christian Gottlob Heyne (1729—1812) sein Werber, der lebendige, vielumfassende Altertumskenner, in Leben und Streben ein Abbild Winckelmanns, der wackerste Mitarbeiter an der Neubegründung der klassischen Studien auf dem Gebiete des Griechentums im Sinne Herders, dessen Werke er später herausgab. Goethe hielt Herdern immer wieder fest. Titel und Würden (1801), der bayrische Adel sollten ihn entschädigen, wenn Persönlichkeiten und Verhältnisse ihn ärgerten und niederdrückten. Ein gut Teil Schuld fällt auf die Sorgen, die

ihm der standesgemäße Unterhalt einer großen Familie, die Erziehung seiner Kinder machte. Die nervöse Reizbarkeit einer überfein angelegten Natur verleugnet sich aber dabei nicht. Der Mann, der in seinen Schriften so wohlig, rein und milde bleibt, der die Harmonie zur Grundlage seines Denkens und Fühlens machte, war im Leben der ätzendste Beurteiler, das stete Opfer der Unbefriedigung. Der den Weg zur Seligkeit „unter jedem Himmel" zeigte, beklagte auf dem Totenbette „sein verlorenes Leben". Am 21. Dezember 1803 starb Herder, für das Kirchen- und Schulwesen des Herzogtums ein unersetzlicher Verlust, das in ihm einen Leiter verlor, wie ihn Deutschland nicht so bald wieder sehen wird. Der Literatur wurde er in dem Zeitpunkt entrissen, da er sich dichterischer Hervorbringung freier und ausschließlicher zuwandte.

Herders literarisches Lebenswerk hielt genau, was das jugendliche Programm der „Fragmente" und „Literaturbriefe" eingeleitet hatte. Wir sehen ihn vom „Ursprung der Sprache" und Dichtung ausgehen in der durch genial sichere Grundauffassung bei überfliegenden Leitsätzen ausgezeichneten Preisschrift für die Berliner Akademie (1772); in der poetischen Wiederherstellung der „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" (1774), der Bibel. Die Sprache ist weder Ergebnis der gesellschaftlichen Übereinkunft, wogegen Rousseau hauptsächlich ankämpfte, noch der bloßen Natur. „Hier ist's kein Geschrei der Empfindung; denn nicht eine atmende Maschine, sondern ein besinnendes Geschöpf erfand Sprache. Kein Prinzipium der Nachahmung in der Seele ... am wenigsten ist's Einverständnis, willkürliche Konvention der Gesellschaft; der Wilde, der Einsame im Walde hätte Sprache für sich selbst erfinden müssen, hätte er sie auch nie geredet. Sie war Einverständnis seiner Seele mit sich selbst und ein so notwendiges Einverständnis, als der Mensch Mensch war." Wie der tierische und zufällige, so entschieden wird der göttliche Ursprung der Sprache abgewiesen. Das Wunder behält Herder dem Werden des Menschengeistes selber vor. Hier fühlt er sich ganz als Prophet, und die „Älteste Urkunde" erschien mit dem Zusatztitel „eine nach Jahrhunderten enthüllte heilige Schrift". Die nüchternere Auslegung dazu

gab im Anfang der achtziger Jahre sein Buch „Vom Geist der hebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes". Mehr noch als mit seinem Homer der klassischen, hauchte er mit seiner Bibelauffassung der orientalischen Philologie einen neuen Geist ein. Ossian und Shakespeare, als germanische Äußerungen des Kunstgeistes, sind die Helden der Blätter „Von deutscher Art und Kunst" (1773). Sie enthalten zugleich Arbeiten Goethes und Justus Mösers, des kräftigen osnabrückischen Weckers vaterländisch-tüchtigen Volkstums.

Den Grundstein seiner philosophischen Geschichtskonstruktion legt Herder 1774 in der begeisterten Absage an die Bildungsmache der Aufklärung: „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit". Gemeinsam ist all diesen Schriften Herders ein bewußter Bruch mit dem Geiste des Zeitalters. Voltaire und die englischen Zweifellehrer seiner Jugend, Hume und Robertson, sind „klassische Gespenster der Dämmerung" geworden. Licht strahlt von innen aus dem tiefen Gefühl der Gottnatur und ihrer Offenbarung „am Morgen der Schöpfung". Der Ekel an der Verbildung, der Überbildung, erlangt gelegentlich einen Ausdruck, der die entschiedenste Äußerung des Sturmes und Dranges, Schillers „Räuber", geradezu vorausnimmt. „Wir haben keine Straßenräuber, keine Bürgerkriege, keine Untaten mehr! Aber wo, wie und warum sollten wir sie haben? Unsere Länder sind so wohl poliziert, mit Landstraßen verhauen, mit Besatzungen verpfropft, Äcker weislich verteilt, die weise Justiz so wachsam — wo soll der arme Spitzbube, wenn er auch Mut und Kraft zu dem rauhen Handwerk hätte, es treiben? warum es aber auch treiben? Er kann ja nach den Sitten unseres Jahrhunderts auf eine weit bequemere, gar ehrwürdige und glorreiche Weise Haus-, Kammer- und Betträuber werden — in diesen Bedienungen vom Staate besoldet werden: warum sich nicht lieber besolden lassen? warum das unsichere Handwerk, zu dem er — und darauf kommt's hinaus — weder Mut, noch Kraft, noch Gelegenheit hat? Gnade Gott eurer neuen freiwilligen Tugend!" Diese Sturmsprache, die mit Ausrufungszeichen abgegrenzt ist,

teilen alle jene Schriften. Theologen, Historiker und Philologen müssen es sich gleichermaßen gefallen lassen, ihre weitschichtigen Handbücher als den „ekelhaften Wust des Preisideals ihrer Zeit" verurteilt zu sehen. „Der ganze Erdboden wird Wusthaufe, auf dem wir Körner suchen und krähen! Philosophie des Jahrhunderts!"

Dies ist die Zeit, in der die geistige Revolution in Deutschland zu ihrem neuen Kalender, ihren Prairials und Thermidors fortschreitet. Es ist damals, wo der Glaube an die erlösende Kraft des Innern in der selbsteigenen Christuslehre Lavaters in Rund- und Sendschreiben, Herzensergießungen und Selbstbeleuchtungen seine Gemeinde fand. Damals brach jener Sturm auf das Erziehungswesen los, der so wilde Gesellen wie den Hamburger Basedow, den Vater der verunglückten Dessauer Musterschule des „Philanthropins", zu Anführern hat; der aber doch zu einer so gründlichen Erneuerung der Volkserziehung und Bildung führte, wie sie namentlich in der Schweiz der herzenkundige Verfasser des Erziehungsbuchs für Eltern (Lienhart und Gertrud), Joh. Heinrich Pestalozzi, vertritt. Basedows Nachfolger war kurze Zeit der braunschweigische Satiriker Joachim Heinr. Campe (1746—1818), der darauf durch seine bis auf unsere Zeit vielgelesenen Jugendschriften der Rousseaumode „Robinson der Jüngere" (1779) und „Die Entdeckung Amerikas" (1780) fortlebte. Entfesselung der oberen und unteren dämonischen Kräfte; Prophetentum rechts und links, wie Goethe es ausdrückt, als er zwischen Lavater und Basedow an der Tafel saß!

Herder, der mit Goethe gleichen Schritt hielt in der Überwindung und Eindämmung der selbsterzeugten Sturmflut, stellte Ende der tollen siebziger Jahre gleichsam die poetischen Grundrechte des Volkes fest in seinen berühmten Volksliedern (1778); in der Neuherausgabe durch Johannes von Müller (1807) als „Stimme(n?) der Völker in Liedern" bezeichnet. Die Anregung zu der für die neuen literarischen Bildungen höchst bedeutsamen Sammlung des Auffälligsten, was von poetischem Gute im Munde der Völker lebt oder Anspruch darauf erheben kann, boten zunächst die Proben älterer populärer Poesie, die der englische Bischof Percy in seinen „Reliques of ancient English poetry" (Reste altenglischer

Poesie 1765) gegeben hatte. Diese Muster des englischen volkstümlichen Balladengesangs sind für die deutsche Poesie wichtiger geworden als für die Literatur ihres Heimatlandes. Stücke daraus wie gleich das erste, die „Chevyotjagd", Chevy-chase-Ballade (über den Jagdstreit zwischen Percy, dem Earl of Northumberland, und dem schottischen Earl Douglas), bildeten damals in der deutschen Dichtung geradezu klassische Örter, auf die man allenthalben trifft. Herders besondere Begabung für diese Art poetischer Vermittlung muß aus der Betrachtung seiner Natur und seines Bildungsgangs von selbst erhellen. Durch die gleichgültigen französischen Übersetzungen, die ihm von den ausländischen Mustern meist vorlagen, spürte er mit der gleichen Ahnungskraft den Urcharakter heraus, wie er sich damals ohne den Untergrund germanistischer Forschung in Sprache und Geist der älteren heimischen Poesie zurechtfand.

Die glänzendste Probe dieser poetischen Erweckungskunst gab er noch spät in den (bis auf einige Proben in der „Adrastea") erst nach seinem Tode, 1805, herausgegebenen Cidromanzen. Ihr Vorwurf ist das Heldentum, die Vasallentreue und Mannesehre des spanischen Grafen Don Rodrigo Diaz de Bivar, des Gemahls der schönen Ximene, des Schreckens der Feinde Spaniens, der Mauren; von ihnen Cid, der Herr, genannt. Auch diese Dichtung, die fast auf das Verdienst der ursprünglichen Dichtung Anspruch erheben kann, ist nicht nach den spanischen Vorlagen, sondern vornehmlich nach einer diese bearbeitenden französischen Prosa gearbeitet. In gleicher Weise hat Herder Altertum und Orient, die Blüten der griechischen „Anthologie", die glatte Bildungssprache des Horaz wie die üppige Bilderpracht und erzväterliche Spruchweisheit morgenländischer Dichter und Weisen uns nahe gebracht. Der Name Rückerts allein besagt, was für Früchte Herders poetische Erschließung des Morgenlandes getragen hat. Seine eigene Dichternatur zeigt Verwandtschaft mit der orientalischen, ihrer lebensvollen Lehrmäßigkeit, ihrem Blick nach innen und nach oben. Daher seine Neigung zum Parabolischen und Mystischen, wie es in der Parabel, der eigentlichen Lebensfabel, und der Legende, worin das Göttliche das Leben kreuzt, geschlossen zum Ausdruck gelangt. Die Alle-

gorie hat Herder mit Bewußtsein wieder belebt und ihr eine neue Form in den „Paramythien“ auf dem Hintergrund der klassischen Mythen (Göttersagen) geschaffen. Auch hierin knüpft Herder, wie in seiner leibnizischen Vielwissenschaft, ans 17. Jahrhundert an, dem er bereits ohne literarischen Gegensatz rein historisch gegenübersteht, für dessen Dichter, Valentin Andreä, Jakob Balde (s. Bd. I, S. 519, 537), er solche Vorliebe zeigt.

Die Versenkung in den Geist der Zeiten und Völker im Sinne einer umfassenden literarisch-historischen Seelenkunde ist für Herder das gewesen, was, wie wir sehen werden, für Goethe die Naturwissenschaft, für Schiller Philosophie und Geschichte ward. Der schweizerische Basedowschwärmer Isaak Iselin hat mit seiner „Philosophischen Mutmaßung“ (1769) über die „Geschichte der Menschheit“ (1768) ihm die Wege dazu gewiesen. In seinem berühmtesten Werke, den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784—1791) hat Herder die Summe seines umfassenden geistigen Bestrebens gezogen. Unsere Erde, „ein Stern unter Sternen“, und ihre Bewohner, wohin auch immer in wechselnder Anpassungsfähigkeit verbreitet, stets Sprößlinge des gleichen Samens, bilden nach natürlicher, leiblicher und geistig-geschichtlicher Hinsicht den Gegenstand seiner einheitlichen Auffassung. Ein Plan, ein Geist schlingt sich durch das Ganze der Geschichte unseres Planeten und seines gottbestimmten Geschlechts. Alles nach der in ihm liegenden Vollkommenheit unter unerschöpflich neuen Umständen in stets neuen Verhältnissen werden zu lassen, alle Keime zur Entfaltung zu bringen bis zu der höchsten Vollendung der Menschennatur, die Herder als Ziel des Werdeganges in die Zukunft rückt: das ist die Absicht, die der Schöpfer bei seinem Werke nur gehabt haben kann. Alle Zwecke, mit denen die Theologen im einzelnen die Vorsehung beweisen, ordnen sich dem Plane des Weltganzen unter, nach dem alles Gewordene die Ursache seines Werdens in sich hat.

Es ist im Grunde die Weltanschauung Spinozas, die hier zum ersten Male gänzlich frei und unbefangen ihre nachhaltigen Einwirkungen auf den deutschen Geist äußert. Jacobis Verketzerung der gesamten Philosophie in diesem Philosophen

reizten Herder nur in seinen Gesprächen über „Gott!“, Spinozas Lehre in ein möglichst helles Licht zu rücken und gerade dadurch seine Übereinstimmung sogar mit der christlichen Grundwahrheit zu erweisen. Ähnliche Ziele verfolgen die „Christlichen Schriften“ (1796—1799) und im Grunde genommen einzig die leidenschaftlichen Angriffe auf Kants übernatürlichen Standpunkt in der Streitschrift „Verstand und Erfahrung, eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“ (1799). In den „Briefen zur Beförderung der Humanität“ (1793—1797), gewöhnlich als „Humanitätsbriefe“ zitiert, wie in der „Adrastea“ (1801—1803), der unbestochenen Richterin des abgelaufenen Jahrhunderts, zeigt Herder die Duldungs- und Darstellungsfreude in historischer Wiedergabe fremder Meinungen und Anschauungsformen, die er an Kants strengem kritischen Lehrbau vermißte. Ihm bestand das Ideal der Menschlichkeit, die Humanität, eben im Geltenlassen des Werdens, in der Freiheit sämtlicher Bildungen. Alles gewaltsame Eingreifen, alles Meistern, Festsetzen und Regulieren war ihm im Innersten entgegen. So sah der einst so revolutionäre Mann auf die Bewegungen der Zeit, „die drei großen Revolutionen“ — die französische und, wie er spöttisch hinzufügte, die Kantische und Friedrich Schlegelsche (s. u. S. 221 ff.) — bitter und unzufrieden hinab. Er wollte nicht bedenken, wie gerade er ihnen allen den Boden bereitet hat. Oder kam ihm eine Empfindung davon, wenn er in Werken wie der dem Ganzen der Ästhetik gewidmeten „Kalligone“ (1800) sich selber gleichsam zurücknahm? Wenn er nun nicht ängstlich genug sein konnte in der Forderung des „Sittlich-Schönen“ und des „Harmonisch-Klassischen“! Herder ist auch darin das Musterbild seines Geschlechts, daß er, durch den Sturmschritt des Jahrhunderts erschreckt und von den Verirrungen der Zeit angewidert, in einer entschlossenen Umkehr sein Heil suchte. Wie wir etliche der Vordersten im „Sturm und Drang“ im späteren Alter als Strenggläubige, sei es des Christentums oder des Rationalismus, wiederfinden, wie die „Romantik“ und das „junge Deutschland“ im ganzen diese Entwicklung darstellt, so finden wir Herder, den jugendlichen Stürmer des Schulzwangs und klassischer Vorurteile, als be-

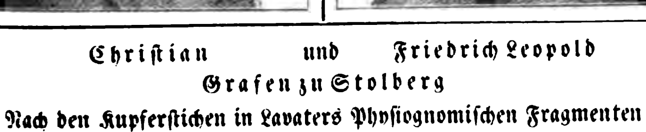


Gottfried August Bürger
Nach einem Kupferstich
von Gottschick



Johann Heinrich Voß
Nach einem Gemälde
von Tischbein





Christian und Friedrich Leopold
Grafen zu Stolberg
Nach den Kupferstichen in Lavaters Physiognomischen Fragmenten



Johann Gottfried Herder
Nach einem Gemälde von F. Tischbein
gestochen von Gottschick

Immanuel Kant
Nach einem Gemälde von Schnorr
gestochen von J. F. Bause

wußten Wahrer seiner Amtshoheit und gleichsam als Strenggläubigen des Klassizismus. Wir sind weit entfernt, vor dieser Stufe seines Wesens bedauernd stillzuhalten. Sie bietet in ihrer Weise Erhebendes und Großes wie die übrigen. Und gerade Herder hat uns gelehrt, solche Bildungen nach ihrer Notwendigkeit zu würdigen und zu verstehen.

Unter den jugendlichen Schwarmgeistern, die alsbald ins Leben setzten, was in Herder als unmittelbare Forderung an die Zeit pochte und drängte, steht die Göttinger Studentenvereinigung, der Hainbund, voran. Eine Gruppe junger Leute, die sich auf der Universität zusammenfindet und da in gemeinsamen Entwürfen schwelgt, deren Ausführung das spätere Leben arg umzumodeln pflegt, ist uns seit den Erfurter Humanistentagen (s. Bd. I, S. 400 f.) nichts Ungewöhnliches. Was wir hier in Göttingen finden, hat einen ganz anderen Stil als der letzte dieser poetischen Studentenvereine in Leipzig. Aber aus dem Kreise der gemütlichen sächsischen „Beiträger" ging schließlich ein Klopstock hervor. Der bis zur höchsten Ungemütlichkeit überschwengliche Hainbund mit seinen nächtlichen Waldtänzen, tränenreichen Abschiedsgelagen und tyrannenblutlechzenden Oden brachte es nur zu einem Voß, den später der Burschenschaftler W. Menzel das „Zerrbild von Klopstock" nennt. Bürger und Claudius, die als Ältere in entfernterer Beziehung zum Bunde stehen, wahren neben der liebenswürdigen Erscheinung Höltys seinen literarischen Ruf jetzt mehr als die im Vordergrunde befindlichen Stifter und Teilnehmer.

Die Seele des Ganzen war ohne Zweifel Voß. Er kam 1772 nach Göttingen und brachte in die kleine poetische Gesellschaft, die sich um Boies poetischen Kalender, den Musenalmanach, den ersten deutschen (1770) nach dem ersten französischen Almanac des Muses (1765), gesammelt hatte, jenen äußerst taten- und zukunftsfreudigen Zug. Der Bund erhob Klopstock auf seinen Schild. Wielands Bild wurde verbrannt, sein „Idris" mit Füßen getreten. Der Franzmann wurde gehaßt. Den deutschen Rhein sollte „der Tyrannenknechte Blut, der Tyrannenrosse Blut, der Tyrannen Blut, der Tyrannen Blut, der Tyrannen Blut" wiederum färben. Die Bardenschule

war feierlich eröffnet. In milchtrunkener Stimmung erfolgte die feierliche Einweihung mit einem nächtlichen Tanz um eine alte Eiche auf einem sommerlichen Abendausflug. Der Zutritt der Grafen Stolberg; Klopstocks Anwesenheit in dem großen Rauschjahr 1774 einzig für den Bund, dessen Vergötterung er sich wohl gefallen ließ; nicht zuletzt doch auch der wachsende Anteil am Almanach, in dem gerade damals Bürgers berühmte Ballade „Leonore" erschien: alles gab der Sache einen Glanz, der sie weit über das flüchtige studentische Vereinstreiben hinaushob. Die Professoren der Georgia Augusta freilich hielten sich darüber auf; wie überhaupt kein deutscher Universitätsort seinem Genius nach „Hainbünden" sich weniger entgegenkommend zeigen dürfte als gerade die Vorburg der kühlen Erfahrungswissenschaft unter den Universitäten. Ein Beweis, wie wenig der Raum ausmacht und wieviel mehr die Zeit! Daß jugendliche Überwallungen, so schön, so unvergeßlich in ihrem anspruchslosen Auftreten im geschlossenen Kreise, damals diesen etwas tollen, öffentlichen Charakter annahmen, muß man der Zeit zugute halten. Die Zeit schien sich dafür auch an dem Bunde rächen zu wollen. Kurz nach dem Höhepunkt der Klopstockfeier riß der Tod und das Leben die Mitglieder auseinander. Wie gerade die Häupter im späteren Alter die Jugendüberlieferung wahrten, zeigt das Verhältnis Vossens zum Grafen Friedrich Stolberg: Jener ward zum Urbild der groben Verstandesnüchternheit, dieser zum Katholiken und Geschichtschreiber der Religion Jesu in zehn Bänden, „ein Unfreier" und für den überschwenglichen Jugendfreund ein toter Mann!

Den Mecklenburger Johann Heinrich Voß (1751 bis 1826) müssen wir billig an die Spitze einer persönlichen Überschau über die Freunde stellen. Mag man auch die dichterischen Vorzüge des Heldensanges von der Vermählung der Pfarrerstochter von Grünau mit dem Pfarrer Walter noch so gering anschlagen, Vossens „Luise" (1784) bleibt eine literarische Tat. Die Tonart dieses hexametrischen Idylls wandelte endlich das tränenzerflossene Moll der Prosa Geßners in ein rhythmisch festes, klares, wenngleich wohl etwas plattes Dur um, ohne in die gewohnte, bei Voß stets auf der Schwelle stehende „komische Epo-

pöe" (Bd. I, S. 575) umzuschlagen. Es hatte nichts Geringeres als Goethes „Hermann und Dorothea" im Gefolge. Über die selbstzufriedene Spießbürgerlichkeit des „Siebzigsten Geburtstags", der „Kartoffelernte", des „Punschliedes" und dergleichen mag man stellenweise lächeln oder sich ärgern. Man wird nicht vergessen, daß dieser selbe Mann den Deutschen ihre klassische Homerübersetzung (Odyssee 1781, Ilias 1793) geschenkt hat. Er war der erste, der nach seinem geistesverwandten niederdeutschen Vorgänger im 17. Jahrhundert Laurenberg die „Dialektdichtung", die poetische Aussprache in der angestammten Mundart erneute. Goethe wußte wohl, was er sprach, als er gegenüber einer verstiegenen „Genialitäts"hascherei auf die poetischen Vorzüge des derben Niederdeutschen hinwies, der so behaglich unbefangen sein beschränktes, aber festes Dasein vor uns ausbreitet.

Vossens unglaubliche und wirklich ganz nicolaitische Verranntheit in den späteren, namentlich den Heidelberger Jahren, die gegen alles, was der Tag brachte, als gegen undurchdringlichen Obskurantismus Sturm lief, hat ihm den Haß der gegnerischen Kritiker reichlich eingetragen. Während er bei den einen, vor allem bei Wieland den Klassiker an sich darstellt, nennt ihn der Literarhistoriker der Burschenschaft Wolfgang Menzel „den seltsamsten aller literarischen Schulfüchse". Das Haupt der romantischen Schule Aug. Wilhelm Schlegel macht aus Goethes Anerkennung von Vossens Poesie schalkhaften Hohn. Über seine Persönlichkeit bemerkt er: „Er pries die Milde mit Bitterkeit, die Duldung mit Verfolgungseifer, den Weltbürgersinn wie ein Kleinstädter, die Denkfreiheit wie ein Gefängniswärter, die künstlerische und gesellige Bildung der Griechen wie ein nordischer Barbar." Als Beiträge zur Charakteristik des wunderlichen Mannes möge man diese Urteile benutzen, ohne sie sich buchstäblich anzueignen. An Vossens Seite steht als eine der Perlen unserer Dichterfrauen seine Gattin Ernestine. Sie war die Schwester des Holsteiners Christian Boie (1744—1806), des Schriftleiters jenes für die poetische Mitteilung in der klassischen Zeit vorbildlich gewordenen Göttinger Musenalmanachs sowie der glänzendsten unter ihren Zeitschriften neben dem „Merkur", des „Teutschen Museums" (seit 1776).

Das gräfliche Brüderpaar Christian (1748—1821) und Friedrich Leopold zu Stolberg (1750—1819), deren Gedichte gemeinsam 1779 von Boie herausgegeben wurden, bezeugt in dem burschikosen Hinwegsetzen über die Schranken der Gesellschaft, dem Freiheitstaumel und Tyrannenhaß bei seiner aristokratischen Abkunft doppelt die Macht der revolutionären Tendenzen. Der jüngere Stolberg, Friedrich Leopold, Vossens „Fritz Stolberg“, wetteiferte auf edle Weise mit dem Freunde als Übersetzer des Homer. Noch spät, als der Einfluß der Fürstin Galizin, der Freundin Hamanns, den allseitig zugänglichen Empfindungsmenschen der katholischen Kirche zugeführt hatte (1806), übersetzte er neben dem heiligen Augustinus noch Äschylus und Plato. Die französischen „Tyrannenmörder“ in der Wirklichkeit durfte er wohl als „Westhunnen“ verfluchen. Seiner „Geschichte der Religion Jesu“ (seit 1807) sowie seines Zerfalles mit Voß, der öffentlich die ingrimmige Frage hinwarf: „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?“ (im „Sophronontzon“, 1819 Heft 3), ist bereits gedacht worden.

Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748—1776), aus der Nähe von Hannover stammend, möchte im engeren Bunde gewiß derjenige sein, der heute noch rein und unvermittelt genossen werden kann. Seine weichen, zwischen Sommerlust und Winterleid, Melancholie und Schalkheit geteilten, dem Minnesang auch in gelegentlichen Zügen kecker Sinnlichkeit verwandten und dabei so reinen Gedichte haben noch den großen Liedersetzern des neunzehnten Jahrhunderts lebendig getönt. Sein „Minnelied“ — „Süßer klingt der Vogelsang, wann die Gute, Reine, die mein Jünglingsherz bezwang, wandelt durch die Haine“ — ist in der Tonweise Felix Mendelssohns recht passend zum Sinnspruch seiner Dichtung geworden. Auch Höltys Leben zeigt das ausschließlich Jugendliche des Minnesangs. Er starb sehr früh an der Schwindsucht. Bis auf eine Reise nach Leipzig hat er nichts von der „Welt“ gesehen.

Der Schwabe Joh. Martin Miller (1750—1814) ist in seiner Lyrik wie Hölty mit seinem „Üb immer Treu und Redlichkeit“ so mit dem Zufriedenheitshymnus „Was frag' ich viel nach Geld und Gut“ volkstümlich geworden. Anderes, worüber seine Zeit,

wie über seinen wertherischen Liebestodroman eines Mönchs „Siegwart, eine Klostergeschichte“ (1776) in Tränen zerfloß, dient jetzt wohl noch der scherzhaften Anspielung. So auch das viel angeführte „Für mich ist Spiel und Tanz vorbei, das Lachen ist vorüber“.

Der Hannoveraner Joh. Anton Leisewitz (1752—1806) war, wie Voß mit Genugtuung feststellte, der Tragöde des Bundes. Sein „Julius von Tarent“ (1776) folgt den Spuren Lessings im äußeren Aufbau, in der Übertragung eines Familienzwistes von antiker Tragik auf bürgerliche Verhältnisse. Die tönende Sentenzensprache seiner Personen bereitet auf Schiller vor. Seine Aufgabe, die Entwicklung des Brudermordes, schien der Schauspielleiter Schröder in Hamburg damals für einen tragischen Wettbewerb gestellt zu haben. Allein ein weit ungestümerer Sturmgeist, Klinger, erhielt mit seinen „Zwillingen“ den Preis. Trotzdem Leisewitz den Beifall der Kenner fand und Lessing sein Stück sogar anfangs Goethe zuschrieb, ließ er sich durch den Mißerfolg von jeder weiteren poetischen Tätigkeit abschrecken.

Gottfried August Bürger (1747—1794), ein Predigersohn aus dem Halberstädtischen, ist durch seine Beiträge in den Musenalmanach, ohne eigentlich dem Göttinger Bunde anzugehören, in der literarhistorischen Anschauung sein vornehmster poetischer Vertreter geworden. Wie sehr dem Leben des unglücklichen Mannes der poetische Genius zum bösen Geist geworden ist, weiß man nur zu wohl. Eine verzehrende Unruhe trieb ihn umher und ließ ihn auf keinem Platze, den er ausfüllen sollte, recht aushalten. Traurige Verhältnisse in seinem Elternhause, namentlich der Charakter seiner Mutter, ein wüstes Burschenleben auf Universitäten, vornehmlich in Halle unter dem wenig musterhaften Klotz, alles trug dazu bei, ihm den Halt zu verkümmern, der seiner Durchgängernatur doppelt nötig gewesen wäre. In Göttingen, wo er als außerordentlicher Professor ein kümmerliches Literatendasein fristete, war Lichtenberg seine Stütze. Seine schlimme Doppelehe mit zwei Schwestern, von denen er die eine heiratete, die andere, seine vielbesungene „Molly“, aber liebte und nach dem Tode der ersten Frau auch ehe-

lichte, ist selbst zum dichterischen Stoff freilich wenig erquicklicher Natur geworden. Völlig in den Schmutz sank seine dritte Ehe mit einem Mädchen aus Schwaben (Elise Hahn), die sich ihm poetisch angetragen hatte, ihn aber schon in den ersten Wochen höchst unpoetisch betrog. Die geschiedene Frau stolzierte als Vortragskünstlerin mit dem Dichternamen noch lange durch Deutschland.

Bürger ist der erste, der uns unter den vielen begegnet, denen in dieser Hinsicht auch seine Zeit zum Verhängnis geworden ist. Da heute bei aller äußeren Verschiedenheit im Kerne ähnliche Erscheinungen von Seelenverkümmerung aus literarisch-künstlerischen Ursachen auftreten, so ist es lohnend, jene etwas eingehender ins Auge zu fassen. Jene Naturidealisten verwüsteten mit ihrem Überschwang, mit ihrer Kraftüberspannung ebenso das Leben, wie die heutigen Naturmaterialisten mit ihrem Ekel an der Natur, dem Wühlen in ihrem Leiden, ihrem Schmutz und ihrem Grauen. Goethe und Schiller mochten an einem solchen Typus wohl mit heimlichem Schauder die unausbleiblichen Folgen der Geistesverfassung erkennen, aus der sie sich durch den Adel ihres höheren Bewußtseins losgerungen hatten. Dieses fehlte Bürgern vollständig. Wenn Schiller in der berühmten Besprechung seiner Gedichte ihm das Herabsinken zum Volke, das heißt bewußten Zug zur Gemeinheit vorwarf, so war es eine schlechte Verteidigung seines Schülers A. W. Schlegel, daß er Bürgers demagogische (volksaufhetzende) Kraft hervorhob.

Übrigens ist es recht bemerkenswert für die literarische Einschätzung des Volkes, daß von Bürgers poetischer Demagogie, das heißt von seinen gesuchten Roheiten und Pöbeleien, gerade nur das Allervornehmste und Höchste volkstümlich geworden ist: Stücke wie „Frau Magdalis weint um ihr letztes Stück Brot" („Die Kuh"), das „Lied vom braven Mann" und die unvergleichlichen Balladen. In den grausenhaft eindringlichen Gebilden aus ständigen Volksvorgängen, wie „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim", einer junkerlichen Verführungstragödie, und Volkssagen, wie der „Leonore", hat Bürger Unvergängliches geschaffen. Vielleicht weil er sich hier, wie bei seiner von Goethe ermunterten Homerübersetzung

ganz auf den Standpunkt des überlegenen Künstlers zu stellen gezwungen war! Gerade an der „Leonore“ hat Bürger mit unglaublicher Schwierigkeit, langsam und stockend gearbeitet. Wie er sich denn im Unmut mangelnder Stimmung oft das rechte Dichtervermögen absprach und in späteren Jahren, von Schillers Tadel doch getroffen, in peinlicher Formstrenge, so in Sonetten, seine dichterische Höhe zu wahren suchte. Die „Leonore“ ist übrigens nicht, wie man meinte, aus englischer Balladenquelle geflossen, sondern nach einer halb verschollenen Sage unmittelbar aus dem Volksmunde geschöpft. Durch den Bezug auf den Siebenjährigen Krieg bei dem gespenstischen Reiter und seiner gottlos verzweifelnden Braut hat sie Bürger vollends dem heimischen Kreise einverleibt. Der Jubel der Bewunderung, mit der dieses Prachtstück dramatischer Vollwirkung im kleinsten Rahmen poetischer Erzählung gleich bei seinem Erscheinen im Göttinger Musenalmanach 1774 begrüßt wurde, veranschaulicht die schlagartige Wirkung der ungeheuren Dichtung, die sich niemals erschöpfen kann.

Das Natürlichkeitsstreben jener Jahre wechselt nach den Geistern, die es ergriff, freilich sehr bedeutend. Der Landsmann und Freund Bürgers, Günter von Göckingk (1748—1828), der mit seinen Epigrammen und Episteln sich wenig von Kästner und dem Ton der Beiträger abhebt, verfiel in seinen „Liedern zweier Liebenden“ (1777) auf die Idee, mit seinem „Nantchen“ ein bräutliches Wettdichten zu veranstalten. Man war entzückt über die natürliche Natürlichkeit, die dabei herauskam. Ein Mann wie der Holsteiner Matthias Claudius (1740 bis 1815), eng an den Hainbund geschlossen und mit Voß recht eigentlich sein letzter Hort, zeigt wieder eine andere Seite jenes einen großen gemeinsamen Bestrebens. Er war ganz voll von Herder und dessen Erschließung des Ossian und der Bibelpoesie. Nur daß er gleich auf diesem Wege fortschreitend alles von sich wegwarf, was ihm die Natürlichkeit des Verhältnisses zu Gott und zum Leben zu hemmen schien. Geistige wie künstlerische Pflege waren ihm Schminke, Ballast oder fauler Zauber. Vernunftwissenschaft, Philosophie schien ihm der Religion gegenüber ungefähr das, was seine alte Schwarzwälder Uhr der Sonne

gegenüber war. Die Griechen waren ihm gleichgültig mitsamt dem Homer. Ossian war doch ein ganz anderer Mann. Herder hatte viel Sinn, bemühte sich auch im Leben für den grundwackeren Mann. Bei einem Versuche mit ihm in Darmstadt (unter dem, allen neuen Ideen zugewandten Präsidenten Karl von Moser) erwies Claudius seine Unfähigkeit, aus den einfachen Grundbedingungen seiner Natur herauszutreten, rühmlich genug am eigenen Leibe. Claudius lebte alsdann als volkstümlicher, geistig und leiblich bedürfnisloser Weiser „Asmus omnia sua secum portans", das heißt der so wenig besitzt, daß er alles mit sich herumtragen kann, in seiner Heimatprovinz in Wandsbeck bei Hamburg. Dort gab er (1770—1812) den „Wandsbecker Boten" heraus, eine volkstümliche, sehr gediegene Zeitschrift, in den ersten Ansätzen wohl etwas übertrieben biedermeierisch hausbacken, aber im ganzen voll gesunden, offenen Gemeinsinnes und ruhiger Gottvergnügtheit. So sind auch seine nicht übermäßig zahlreichen Gedichte, unter denen das „Rheinweinlied" („Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher"), das Bundeslied „Stimmt an mit hellem, hohem Klang" noch so lange weiter gesungen werden wird, wie „Herr Urian" von seinen Reisen erzählen muß. Ähnlich, nur etwas weltläufiger, zeigt sich die süddeutsche volkstümliche Natürlichkeit in dem Karlsruher evangelischen Prälaten Joh. Peter Hebel (1766—1826), der in den köstlichen Schnurren, Geschichten und Lehren seines „Schatzkästleins des rheinischen Hausfreunds" (eines Kalenders, 1808—1811), so neben dem Wandsbecker steht wie in seinen „alemannischen" Mundartgedichten (1803) neben Voß.

Bis zu welcher Verzerrung die vielerwähnte Richtung führen konnte und bei genauerer Erwägung führen mußte, erweist eine Gruppe im Süden auftretender, vornehmlich als „Stürmer" und Selbstschöpfer („Originalgenies") bekannter Irr- und Wirrgeister. Die herabziehende Richtung, die unfehlbar mit dem ausschließlichen Natürlichkeitsstreben, dem „Naturalismus" selbst in der damaligen idealen Prägung verbunden ist, verfehlt nicht, sich hierbei abschreckend anzukündigen. Das zeitliche und räumliche Zusammentreffen dieser Geister mit der Jugendbildung unserer großen Klassiker hat ihnen in der

Literaturgeschichte einen hervorstechenden Platz eingeräumt, der ihnen sonst schwerlich zuteil werden würde. Aus der reichen Gestaltung der genialen Keime in Goethes „Faust“, „Götz“, „Werther“ und in Schillers „Räubern“ meint man schließen zu sollen, daß die ganze gleichzeitige Saat von Goethescher und Schillerscher Beschaffenheit sei. Der Zug von Leben und Bewegung besticht leicht, der durch das literarische Auftreten der Maler Müller, Klinger, Lenz, Wagner und Genossen hindurchgeht. Das Rhein-Main-Land, in dem wir sie alle antreffen, hat mit der leichten Rauschluft, die über allen Weinländern liegt, daran gewiß seinen Anteil.

Friedrich Müller (1749—1825) war aus Kreuznach, Friedrich Maximilian Klinger (1752—1831) aus Frankfurt am Main, Heinrich Leopold Wagner (1747 bis 1779) aus Straßburg und der Livländer Johann Michael Reinhold Lenz (1750—1792) wenigstens in seiner schöpferischen Zeit dort heimisch. Nur ist die Frage, ob der Rausch der Zeit in diesen Rheinweinköpfen gerade die Teilnahme rechtfertigt, die sich so gern vorzugsweise auf sie sammelt. Man weiß schließlich nicht, ob der prahlerische, sich selbst erzeugende Sturm vor der Flachheit und Langweile der Windstille gerade viel voraushat. Sie bleiben am Ende beide gleich öde und ohne treibende Wirkung. Dies aber wird jeder empfinden, der, ohne ihre historische Stellung zu berücksichtigen, jetzt an diese wüsten Ausgeburten einer Überspannung um jeden Preis herantritt, die unablässig wie die altgriechischen „Titanen“ den Himmel stürmen oder wie der dem obersten Gott trotzende Prometheus der Menschheit das vorenthaltene Feuer verschaffen oder wie der griechische Noah, Deukalion, nach der Sintflut eine neue Menschheit begründen wollen. Es ist wirklich wenig hinter diesen ewigen prometheischen Gebärden von Gestalten, die weder das Pulver noch gar das Feuer erfunden haben können, hinter diesem titanischen Zähnefletschen grüner Schüler gegen Gott gleichsam als Herrn Lehrer, hinter dieser unausstehlichen Stoßsprache, die so unsäglich tief scheinen will und so ausgesprochen nichts sagt.

Daß diese Leute mit rohen Mitteln arbeiten, daß sie die

Liederlichkeit zur Schau stellen und in ihrer selbstherrlichen Laune die wüste Wirklichkeit abschreiben, das hat ihnen mehr die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen eingetragen als ihre Welterlösungsfaxen, hinter denen die pure Unreife, eine meisterhafte Denkfaulheit und meist das bare Nichts steckt. Es ist nichts leichter, als gerade mit dieser Mischung Wirkungen zu erzielen. Es bezeichnet sie alle, daß in dem aufdringlichen Holzschnittschmähgedicht für „Prometheus Deukalion“ gegen „seine Rezensenten“ (Krittiker), mit dem sich Wagner an den nach Weimar zu berufenden Goethe herandrängte, jene griechischen Urgestalten nichts anderes bedeuten als — Werther, das heißt einen unreifen jungen Mann, der sich vor Verliebtheit umbringt, in Wüstheit treibenden „rheinischen Most“ gesteckt. Dies ist der Titel ihrer Zeitschrift. Das Zotige ist ein so billiges Reizmittel gerade in der literarischen Kunst und hatte damals schon den Vorteil, nicht wie früher im Hanswursttheater verächtlich, sondern mit feierlichem Ernst behandelt zu werden. Wie fern sind diese Ekeleien von der harmlosen Ungeziertheit der früheren Zeit eines Rabelais und Fischart, denen das Natürliche als nicht schimpflich galt! Hier aber wird gerade mit dem Schimpflichen daran gespielt. Es wird wer weiß was für ein Weihespiel daraus gemacht, und das ist es gerade, was die gemeine Lüsternheit und die lüsterne Gemeinheit ins Theater treibt, wo diese Dinge schon damals das bereitwilligste Entgegenkommen der zugbedürftigen Direktoren fanden.

Das Grausenhafte als passende Mischung dazu ist uns schon aus dem 17. Jahrhundert wohlbekannt. Überhaupt scheint sich seit dem Aufkommen der literarischen Massenhervorbringung regelmäßig in jedem Jahrhundert ein solcher Vorstoß der „Viecherei“ im Geiste einzustellen. Eine gelegenere Zeit wie damals konnte sie kaum finden. Auch daß das Drama hierfür als der passendste Ablagerungsort angesehen wird, belegt schon das 17. Jahrhundert.

Der auf allen Wegen anzutreffende G e r s t e n b e r g hatte (1768) mit seiner scheußlichen Hunger- und Leichenfraßtragödie „Ugolino“ das Zeichen gegeben. Der Dantesche Held des Turmes von Pisa blieb damit nicht begraben, sondern taucht in

Angriffsstellung wieder in der höchst anmaßenden Tragödie des Pfälzers Ludwig Philipp Hahn „Der Aufruhr zu Pisa“ (1776) empor. Klingers Drama „Sturm und Drang“ (zuerst „Wirrwarr“, 1776), in dem zwei feindliche schottische Edelleute sich für die Freiheit Amerikas schlagen und vertragen, hat (durch Lavater) der ganzen Bewegung den Namen gegeben. Der Sohn des einen, der als Romeo die Tochter des anderen tragisch lieben muß, nennt sich „Wild“ und rechtfertigt diesen Namen schon in seiner Sprache ausgiebig. Seine Freunde heißen Le Feu (Feuer) und — Blasius. Klingers Erfolg beim Schröderschen Preisausschreiben entlockte ihm alsbald neue Gräßlichkeiten, die er später selbst bei der Sammlung seines „Theaters“ (1786/87) verwarf. Seine Schauertragödie „Die Zwillinge“ (1776) ist uns als Schrödersches Preisstück bereits aufgestoßen. Der Held darin begeht seinen Brudermord im Gedanken an die Möglichkeit seiner Erstgeburt als Zwilling. So leicht, genau wie bei den Schlesiern im 17. Jahrhundert, springt hier das Entsetzliche ins Lächerliche hinüber.

Lenz hatte ein Gefühl davon, als er seine, wiederum unfreiwillig tragischen, dramatisierten Scheußlichkeiten über die Nachtseiten des „Hofmeister“- und „Soldaten“lebens als „Komödien“ bezeichnete. Allein er folgt hierbei nur seiner wirren, sich selber überflüssig machenden Dramenlehre, die er in „Anmerkungen über Theater“ niedergelegt hatte (1774), „nebst angehängtem übersetztem Stücke Shakespeares“. Es ist die Komödie „Verlorene Liebesmüh“ unter dem entgegengesetzten lateinischen Titel „Amor vincit omnia“. Darin führt er weitläufig aus, der Unterschied der Komödie von der Tragödie bestehe nur darin: „Die Hauptempfindung (!) in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, der Schöpfer ihrer Begebenheiten ...“ Zwar bei den Griechen war es anders. Aber „das Trauerspiel bei uns war nie wie bei den Griechen das Mittel, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, sondern merkwürdige Personen“.

Daher fort mit dem Aristoteles, dem griechischen Tragödienerklärer! „Fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen

einem Gott auf die Finger schlägt!" Dieser Gott ist ihm, wie seitdem in der deutschen breiten Öffentlichkeit stets, nicht zum Vorteil seines Verständnisses und seiner richtigen Würdigung: Shakespeare, der Charaktertragöde. Man kann hier recht deutlich sehen, was Herder hauptsächlich durch die Vermittlung Gerstenbergs in diesen Köpfen angerichtet. „Der Shakespeare verdirbt euch alle!" rief er bereits damals, und zwar schon nach Goethes Götz, nicht erst nach Lenz.

Die Komödien erschienen (1774 und 1776) ohne Lenzens Namen. Sein Vater war Geistlicher, Generalsuperintendent in Riga. Lenzens Leitsätze in ihnen sind etwa folgende. Die Adeligen schnappen uns Bürgerlichen als Offiziere die Bürgermädchen weg, verführen sie und stoßen sie dann in die Gosse. Dies der Inhalt der „Soldaten". Zum Entgelt verführen wir als „Hofmeister" in adeligen Schlössern ihre gnädigen Fräuleins mit der „Neuen Heloise" von Rousseau in der Tasche. Die gehen dann in den Teich; wenn nicht der Sturm- und Drangdichter wäre mit seiner welterlösenden Sendung. Der hat einen fertigen Plan schriftlich ausgearbeitet und läßt ihn durch eine seiner Theaterpersonen verkünden, wie alles das sich in Wohlgefallen auflösen könnte. Der dreiundzwanzigjährige Dichter hält dies welterlösende Staatsgeheimnis mit so kühler Überlegenheit über dem Höllenkessel seiner gesellschaftlichen Brandauftritte, daß man meinen könnte, ihn ginge die ganze Geschichte nichts an. Nichtsdestoweniger scheint Lenz poetisch der weitaus Begabteste unter all diesen „Originalgenies". Dies haben auch Goethe und Wieland, die trotz (oder wegen?) der „Regelmäßigkeit seiner dummen Streiche" ihn in Weimar hielten, anerkannt. Sein Wahnsinn hat schließlich auch jene Unbegreiflichkeiten seiner Aufführung in das rechte Licht gerückt. Aber Lenz zeigt auch vorbildlich für alle anderen, wie verhängnisvoll die revolutionäre Bewegung, in die sie gerieten, für ihre Selbstbeurteilung war. Lenz war ein großes Kind, und das Kindliche, Unbefangene, Spielerische ist der beste Teil an seinen tollen Sachen, in denen er zum Unglück gerade den verteufelten Kerl herausbeißen will.

Die Abhängigkeit der übrigen ist durchweg nachweisbar.

Klingers „Neue Arria“ verrät schon im Titel Lessing-Rousseausche Schule und ahmt Shakespeares Margarete von Anjou nach, wie seine Karoline im „Sturm und Drang“ dessen Julia, Ophelia und Kordelia zugleich. Im „Otto“ ist Goethes Götz, sogar mit seinem Knappen Georg im „jungen Gebhard“, im „Leidenden Weib“ Werther, im „Günstling“ schon Schiller (mit dem Fiesco) vertreten. Auch Wagner hat seine „Kindermörderin“ Goethe gestohlen, was vielleicht ganz lobenswert war und ihm dann auch die poetische Unsterblichkeit als Faustens „Famulus“ verschafft hat. Wagner hatte die Fähigkeiten eines wirkungsvollen Rührstückschreibers wie später Kotzebue, nur für eine noch niedrigere Bildungsstufe. Seine „Kindermörderin“, ein Trauerspiel (1776, später, 1779 mit verändertem Schluß unter dem Titel: „Evchen Humbrecht oder ihr Mütter, merkt's euch!“) ist wieder eine adelige Offiziersverführungsgeschichte, ganz ins Gewöhnliche gezogen. Der Vergleich Evchens mit Goethes Gretchen zeigt, daß sich die Poesie nicht mitstehlen läßt. Der blöde Anlaß zur Verwicklung, ein gefälschter Absagebrief, ist später wirksamer von Schiller in „Kabale und Liebe“ verwendet worden. Das Publikum war damals noch nicht für die ausgesprochene Poesielosigkeit auf der Bühne zu haben. Wagners Zeit kam erst später.

Der Maler Müller hätte in seiner Kunst, wie in der Dichtung, es bei idyllischen Zustandsschilderungen bewenden lassen sollen, zu denen er unverkennbare Begabung zeigt, und die auch in seinem Götzschen Ritterstück „Golo und Genoveva“ das Beste sind. Die mittelalterliche Legende (Bd. I, S. 302) macht hier eine für die ganze Folgezeit bedeutsame Häutung durch. Sie wird zur Tragödie des dem Naturtrieb erliegenden Verführers. Im Mittelpunkt steht Golo, der zum Hüter der Genoveva von ihrem abziehenden Gemahl bestellte heimliche Liebhaber. Er ist Werther im Panzer des Ritters. Es ist, als ob Götz (s. u. S. 58 f. und Bd. I, S. 434), der durch die Macht der Verhältnisse gezwungene Empörer, dem tränenreichen Wortführer der vom Liebesfeste gesellschaftlich Ausgeschlossenen die eiserne Hand herüberstreckte: „Empöre dich auch!“

Wenn wir Klingers und Maler Müllers Faust betrachten, dessen „Leben, Taten und Höllenfahrt“ jener episch im Roman (1791), dieser in angereihten dramatischen Lebenslagen (1776/78) behandelte, so erkennen wir recht deutlich, wie diese Herren Urriesen doch nur die Schatten Goethes sind, dessen Sonne in ihrem Aufgange wohl notwendig so ungeheuerliche Schatten werfen mußte. Müllers Faust ist ein fader Kerl mit großartigem Getue, ein „Industrieritter“ des Seelenverkaufs mit Dutzendgedanken und ganz gewöhnlichen Absichten, bei dem man wirklich nicht begreift, was der Teufel für ein Wesen mit seiner „königlichen“ Seele macht. Die Widmung seiner „Situation (Zustandschilderung) aus Fausts Leben“ (1776) „an Shakespeares Geist“ erregte schon damals den Zorn höherer Kritiker. Doch berücksichtige man gerade für Goethe (S. 97 f.), daß dieses Fausts Streben nach „Arragoniens falber Königin“ als Inbegriff der höchsten Lust sich auf das malerische Ideal seines Dichters, Raffaels Gemälde der Johanna von Arragonien, bezieht, das als Urbild der Schönheit galt. Ein 1778 erschienener erster Teil von „Fausts Leben“ läßt Faust am Schluß „bitterlich weinend“ abgehen: „Weh! wer mit Teufeln spielt ...!“ Schließlich trat der in Rom lebende Malerdichter zum Katholizismus über und machte ganz folgerichtig ein geistliches Versdrama im Stile des spanischen Priesterdramatikers Calderon aus dem Revolutionsstück. Klingers Faust leistet einen der in der Folge sehr beliebten Schauer- und Dauerläufe durch die Weltgeschichte, man weiß durchaus nicht, wie er dazu kommt. Er ist Erfinder der Buchdruckerkunst, leidet mit Weib und Kind den Undank der Welt gegen das Genie, verschreibt sich deshalb dem „Teufel Leviathan“ (Sinnbild der Weltmacht aus dem Buche Hiob) und entfesselt den Bauernkrieg. Der Teufel „führt ihn auf die Bühne der Welt und will ihm die Menschen nackend zeigen“. Er tut dies ausschließlich an „allerchristlichten Fürstenhöfen“ und der Geistlichkeit. Die Eindrücke sind so gehäuft schauder- und ekelhaft, daß das Ganze schließlich komisch wirkt. Eine von Faust verführte Nonne verspeist im Hungerturm ihr eigenes Kind. Darüber hinaus gab's nichts mehr. Fausts zweite tragische Verführung,

der empfindsamen „Angelika“ durch die literarischen Guckkasten- — wir würden heute sagen: — Filmkünste des Teufels richtet sich denn auch bereits gegen den Sturm und Drang selber, insonderheit gegen den Schwindel, der mit Lavaters „Physiognomisterei“ getrieben wurde.

Klingers Faust erschien, als der „Sturm und Drang“ längst verrauscht war. Man merkt das seinem Abschluß deutlich an. Faust ist in den ersten vier Büchern auf den „Schutzgeist der Menschheit“ im revolutionären Sinne angelegt. Im fünften Buche tritt ihm dieser Schutzgeist in eigener Person gegenüber. Er trägt inzwischen russische Generalsuniform, aber er allegorisiert. Als Anführer einer geordneten Arbeiterschaft führt er allegorisch ihre drei größten Feinde vor: Gewalt, Aberglauben und — Philosophie! Der Teufel selber muß dem Stürmer und Dränger zeigen, was er anrichtet.

Klinger war, wie seine Entwicklung gerade zum russischen General bewies, alles, nur kein poetisches Genie. Er ward zur Literatur gedrängt, weil sie in Deutschland modern und das Schallrohr der Revolution war. Er verwechselte die Aufbäumung seiner tüchtigen Natur gegen die Unbill seiner niedrigen Geburt und die Ungerechtigkeit fauler Gesellschaftszustände mit dem Drange poetischer Einwirkung auf die Welt. Keinem von ihnen allen war daher auch Goethe mehr entgegen, als gerade diesem seinem Frankfurter Landsmann.

In Klingers Romanen erhalten wir die deutlichste Vorstellung von der Seelenstimmung und Geistesverfassung des Rousseautums in Deutschland. Sein „Sahir“ (schon aus dem Jahre 1785, unter diesem Titel umgearbeitet 1798), der Geist der Humanität und Kultur im Banne eines goldenen Hahnes, bringt in das glückliche Unschuldsland, wo er beschworen wird, Sünde und Elend. Die Romanreihe, die er auf den „Faust“ folgen ließ (Giafar der Barmecide, Rafael de Aquilas, Reisen vor der Sündflut, Der Faust der Morgenländer), haben, wie er bei jedem hervorhebt und im „Faust der Morgenländer“ abschließend begründet, alle ein Ziel, „einen Faden, der sie alle verbindet“. Dies kann nun kein anderer sein als die Überzeugung, die schon im „Sahir“ das glückliche Zirkassien vor der Ein-

führung des goldenen Hahnes preist. Das Abendland ist verrottet mit seiner Kultur und seinem Christentum, die in Wechselwirkung stehen. Alles Heil kommt vom Morgenlande und vom Islam. Der Faust der Morgenländer erreicht das, was der der Abendländer vergeblich sucht, — die Ruhe, freilich mehr die Ruhe des Stoizismus, die „Apathie“ (Leidenschaftslosigkeit). Es ist wirklich höchst merkwürdig, die Grundstimmung der Dichternatur, ihren Gegensatz gegen die unreine, unharmonische Welt in diesem Manne zu so schroffem Ausdruck gelangen zu sehen. Klinger, der als begeisterter Verehrer der Persönlichkeit des Zaren Alexander ganz Russe geworden war, einzig im Militarismus Freiheit für möglich hielt, der kalte, strenge Weltmann mit eisernem Kopf und Nerven von Stahl, denen ein so schwieriges, von der untersten Stufe sich aufringendes Leben nichts anzuhaben vermocht hatte: ein solcher Mann kann am schärfsten aufzeigen, wie damals das poetische Element das Zeitalter beherrschte, wie der Dichter das Richtmaß aller Anschauungen abgab. In der „Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit“ (1796) gelangt die poetische Revolutionsstimmung zu den hoffnungslosesten Ergebnissen und schließt in den Gesprächen von „Weltmann und Dichter“ (1798) nur einen kümmerlichen Bund. Denn gerade in diesem Bekenntnis wird ausgesprochen, daß der Weltmann vor dem Dichter nichts voraus hat, daß er am Ende ebenso unbefriedigt, nur auf eine andere Weise enttäuscht in der Welt steht, wie jener außer ihr. Dichter und Weltmann also sollen sich vereinen. Nur kann das Bündnis, das sie gerade bei Klinger eingegangen sind, nicht gerade Aussicht auf die gehoffte Befriedigung erwecken.

Unter den Romanen, die in der bezeichneten stehend wiederkehrenden Weise die Kultur des Zeitalters über den Haufen rannten, zeigen die des Thüringers Wilhelm Heinse (1749—1803) dieselbe Grundrichtung auf die Kunst, wie die Klingerschen auf die Poesie. Die Anknüpfung an Wieland ist bei Heinse viel bemerkbarer als bei Klinger, bei dem sie (besonders im Märchen vom Bambino, einer antiplatonischen Schlüpfrigkeit) auch nicht fehlt. Heinses Kunstevangelium, das aus den Blättern von deutscher Art und Kunst gegen Lessing-Winckelmann



Ludw. Heinr. Christ. Hölty
Nach einem Kupferstich
von Fleischmann



Joh. Ant. Leisewitz
Nach einer Zeichnung v. Uhlemann
gestochen von Kaurdorf



Matthias Claudius
Nach einem Kupfer-
stich



Joh. Peter Hebel
Nach einem Kupferstich
von Ed. Schuler



Friedr. Müller (Maler Müller)
Nach einer Radierung
aus dem Jahre 1816



Friedrich Max Klinger
Nach einer Zeichnung von
Goethe 1775



Heinr. Leop. Wagner



Joh. Mich. Reinh. Lenz

Nach zeitgenössischen Silhouetten

„germanische Urkraft“ (Rubens) schätzen gelernt hat, predigt diese schöne Eigenschaft in etwas eigentümlicher Weise durch eine Gemeinde von Seeräubern und Buhlerinnen. Diese führen schließlich unter ihrem Führer „Ardinghello“ auf den „glückseligen griechischen Inseln“ ein gemütliches Liebes- und Seeräuberleben. Wie im „Ardinghello“ (1787) die bildende Kunst, so ist es in der „Hildegard von Hohenthal“ (1796) die Musik, deren beseligende Naturkraft an Szenen erprobt wird, wie sie Musiklehrern nicht gerade zur Empfehlung bei der musikalischen Ausbildung junger Damen dienen können.

In ruhigerer, mehr vornehm überlegener Weise behandelte der sächsische Hofmann Moritz August von Thümmel (1738—1817) die Wielandischen Bestrebungen. In seiner „Wilhelmine“ (1764) ist es noch die Sphäre der komischen Epopöe, welche in einer seltsam feierlichen Prosa die neue Form der Zeit (s. Bd. I, S. 575) nachäffend, hier einen wenig anmutigen Gegenstand, die Vermählung eines gutherzigen Schulfuchses mit einem gräflich abgelegten Kammermädchen, in ein lächerliches oder satirisches Licht stellen soll. Thümmels vorzügliches, sorgfältig herausgearbeitetes Hauptwerk „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ (1791—1805) erreicht anmutiger, auch gemäßigter als Heinse, dafür auf Kosten der „Pfäfferei“ seine Absicht, die Heilung eines unterleibsleidenden Grüblers durch die Reize der Natur, zumal im Weibe, zu schildern.

Der englische humoristische Roman, der sich hier in Sternes „Empfindsamer Reise“ (Sentimental journey) offenbar wirksam zeigt, spielt überall hinein. Er vermischte sich mit dem Richardsonschen bürgerlichen Empfindsamkeitsroman und diente in dieser Form den mannigfachen strenggläubigen, aufklärerischen oder revolutionären Bestrebungen, die sich damals in Deutschland auseinanderlegten. In diesem Sinne muß man das viel gelesene und übersetzte Romanungeheuer des Pommern Joh. Timotheus Hermes (1738—1821) „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ (1769—1773) beurteilen, das den Richardson der strengen Auffassung der Frömmigkeit und der deutschen Familie anpassen will. Nicolais „Sebaldus Nothanker“ tritt als Fortsetzung von Thümmels „Wilhelmine“ auf.

Große Hoffnungen erregte der, in unserer Zeit wieder mit Geräusch ausgegrabene Sondershausener Fürstendienerssohn Joh. Karl Wezel (geb. 1747), in dessen „Tobias Knaut, der Weise, sonst der Stammler genannt“ (1773—76) Wieland, ja von Hamann sogar Herder vermutet wurde. Die Erhöhung eines vernachlässigten Naturburschen zum Sonderling wird hier in dünner Sternescher Weise erzählt; wie in „Belphegor, der wahrscheinlichsten Geschichte unter der Sonne“ (1776) das bellum omnium contra omnes des Voltaireschen Candide überboten, in „Hermann und Ulrike“ (1780) die Sentimentalität in einer fernen Hofgeschichte an den Pranger gestellt wird. In „Kakerlakak der Geschichte eines Rosenkreuzers“ (1783) sind schon Spuren einer irren Phantasie. Diese unterjochte ihn nach zwei Jahren völlig, so daß der „Gottmensch“ Wezel 1786—1819 in seiner Vaterstadt als Geisteskranker dahinlebte.

In des hannöverischen demokratischen Freiherrn von Knigge (1752—1796) Gevatterschafts-„Reise nach Braunschweig“ (1792), in dem urwüchsigen Junker „Siegfried von Lindenberg“ (1779) des schriftstellernden Buchhändlers Joh. Gottw. Müller von Itzehoe (1743—1828) zeigt der humoristische Roman die Stände in der neuen literarischen Umgebung, die Lessing und Herder geschaffen: Theatertreiben, Volksdichtung, Spitzen gegen Adel und Orthodoxie. Auch Spiegelungen des verschrobenen Geniewesens sind unschwer darin aufzufinden. Man kann in gewissem Sinne sogar sagen, daß der humoristische Roman das Erbe der Originalgenies angetreten habe, daß sich in ihm das Luftloch öffnete, durch das die überschüssigen Gärungsstoffe sich geistig entluden. Ist doch der Humor überhaupt eine antirevolutionäre Eigentümlichkeit, und es ist vielleicht kein Zufall, daß der deutsche Sinn sich ihn damals so krampfhaft gegenwärtig erhielt, da in Frankreich der Spaß so gründlich aufhörte. Erscheinungen wie Lichtenberg, Hippel und Jean Paul sind gerade dieser Zeit angemessen und würden in ihrer Form oder Unform in einer anderen vielleicht gar nicht möglich sein.

Den Göttinger Physiker Georg Christoph Lichtenberg (1742—1799; aus Hessen) könnte man den Lessing der Revolutionsjahre nennen. Man könnte beobachten, wie dieser

scharfe, gründliche und selbständige Geist durch persönliche und nicht weniger durch Zeitumstände ganz in sich selbst getrieben wurde. Wie er gezwungen wurde, durch überfeine Zergliederungen seiner Seelenzustände, in zerstörender Selbstironie und satirischem Abweisen die Kräfte zu verbrauchen, die Lessing nach außen und zu entschiedenen Zwecken anwenden konnte. „Ich kann nicht leugnen, mein Mißtrauen gegen den Geschmack unserer Zeit ist bei mir vielleicht zu einer tadelnswerten Höhe gestiegen. Täglich zu sehen, wie Leute zum Namen Genie kommen, wie die Kelleresel zum Namen Tausendfuß, nicht weil sie so viel Füße haben, sondern weil die meisten nicht bis auf vierzehn zählen wollen, hat gemacht, daß ich keinem mehr ohne Prüfung glaube." Man wird aus solchen Bemerkungen wie aus seinen ironischen Berechnungen der Aussprache des Worts „Revolution" in dieser Zeit begreifen können, wie Lichtenberg zu seiner Zeit stand. Wie er, um nicht „problematisch" zu werden in dem Sinne, den Goethe aus den Charakteren dieser Jahre abgezogen hat, sich selber zum Problem machte! Daß er unschöpferisch blieb und außer gelegentlichen Zweckarbeiten, wie dem berühmten Text zu den Hogarthischen Kupferstichen (1794 bis 1799) und den Abweisungen der Lavaterschen Judenbekehrung und Physiognomisterei, in einer freilich allseitigen Niederschrift abgerissener Gedanken sein Genügen fand. So finden wir auch einen Altersgenossen Lessings, den Schweizer Johann Georg Zimmermann (1728—1795), mit seiner überempfindlichen, peinlich strengen Natur schließlich im wütendsten Gegensatz gegen seine Zeit, während er in seinen die mönchische Ehelosigkeit bekämpfenden Büchern „Über die Einsamkeit" (1756) und vom „Nationalstolz" gleichzeitig mit Rousseau und vor Abbt und Herder schon in den Stimmungen der Genieperiode wühlt. Wir werden alsbald sehen, wie der Genius Goethes alle Einzelheiten dieser unglückseligen gärenden Stimmung, die mit sich selbst zerfiel, um nicht verbrecherisch werden zu müssen, im Werther wie in einem Brennpunkt sammelte.

Der Rheinländer Friedrich Heinrich Jacobi (1743—1819), der uns auf seiner Flucht von der Philosophie

zur Religion schon öfters begegnet ist, gab Seitenstücke dazu in seinem „Allwill“ und „Woldemar“ (1776/77). Jener bringt Briefe unwiderstehlicher Herzensbrecher im deutschen Hause. Dieser schildert den Versuch einer rein geistigen Ehe (!) neben einer leiblichen (mit einer anderen), der sich natürlich bitter rächt. Goethe war sehr ärgerlich über das Buch und nagelte es an einen Baum im weimarischen Park. In einem Nachspiel dazu läßt Goethe Woldemar vom Teufel holen. Der Landsmann Hamanns, Herders und Kants, Theodor Gottlieb von Hippel (1741—1796), löste den Zwiespalt der Aufklärung auf seine Weise in den wundersam verwirrten Romanschöpfungen „Lebensläufe nach aufsteigender Linie“ (1778) und „Kreuz- und Querzüge des Ritters A—Z“ (1793/94), in denen sich Hamannsches Christentum, Herdersche Humanität bereits mit der „Kritik der reinen Vernunft“ ganz eigen mischt. Mit Minchen in den „Lebensläufen“, dem Engel auf Erden, dem der Boden hier zu schmutzig und die Luft zu rauh ist, entschwebt dem Helden gleichsam das Rousseausche Ideal der reinen Natur. Hingabe, Selbsterziehung und gemeinsames Wirken der Besten bleibt als unser Teil zurück. Für diese Aufgabe wird der „Ritter A—Z“ durch die Geheimgesellschaften und Verbrüderungen der Zeit der Illuminaten, Freimaurer usw. geführt. Hippels Schreibart, welche rührende Hingebung, kühnen Gedankenflug, reine Erkenntnis mit trockenem Amtsstil, gelehrter Kleinkrämerei und einer mitunter undurchdringlichen Wirrnis persönlicher Anspielungen mischt, bereitet durchaus auf den Deutschland so eigentümlichen Schriftsteller vor, den Hippel selbst noch seinen „literarischen Sohn“ nannte. Jean Pauls Erscheinung wird uns aber bereits auf eine neue Literaturstufe hinübergeleiten, die sich damals erst vorbereitete, in die Romantik.

Das über sich selbst Berichtende in Hippels Schriften, die er gleichwohl ohne Namen herausgab, hat das Augenmerk früh auf sein Leben gerichtet. Auch bei diesem in mancher Hinsicht musterhaften Charakter hat es Literarhistoriker gestört, daß er bei der Weichheit seiner Empfindung, der Tiefe seines Gemüts und der Weite seines Gesichtskreises nicht Hungers gestorben ist; oder zum mindesten sich kein so schweres Leben bereitet hat,

wie dies einem deutschen Schriftsteller solcher Eigenschaft geziemt. Hippel kehrt im Leben den Kenner des Lebens hervor. Er ließ seinen Adel erneuern, verfolgte fest seine juristische Laufbahn und starb, in hoher Stellung, da er mittel- und aussichtslos angefangen. Niemand kann ihm dabei etwas anderes vorwerfen, als daß er in seinen Schriften „doch eben so ganz anders ist“. Anders, aber darum auch im Leben wohl kein anderer! Wir besitzen, nicht zufällig, gerade aus dieser Zeit literarische Aufzeichnungen wirklicher „Lebensläufe“, die uns tiefe Einblicke tun lassen in das innere Verhältnis merkwürdiger Menschen zu außergewöhnlichen Lebensschicksalen. Der liebenswürdige Mystiker Heinrich Jung (genannt Stilling, 1740 bis 1817) und der feine Seelenkundige Karl Philipp Moritz (1757—1793), beide aus dem mittleren Westdeutschland, haben in der Schilderung ihrer aus Niedrigkeit zu den Höhen des gesellschaftlichen Lebens emporführenden Jugend höchst eigenartige Denkschriften im Urkundenschatze des Vaterlandes niedergelegt. „Heinrich Stillings Jünglingsjahre“ (1778), deren Herausgabe Goethe recht eigentlich veranlaßte, zeigen mit einer ganz einzigen Art anschaulicher Seelenkunde und unmittelbarer Gestaltungskraft sein Leben in der Verkettung göttlicher Vorsehung. Moritz' „Anton Reiser“ (1785—1790) schildert mit der feinfühligen Beobachtung des Armen und der naiven Sicherheit des Neulings die Verhältnisse (auch Theater), in welche gleichfalls unerwartete Fügungen den Strebenden hinaufführen. Den ganzen Gehalt seiner Zeit zugleich mit den frischen, reichen Quellen einer ursprünglichen, allseitigen Natur in dieser Weise auszuschöpfen, blieb Goethes Gestaltung der eigenen Bildungszeit vorbehalten.

* 50 *

Goethe und Schiller

Die Gestalten der beiden großen deutschen Klassiker sind in dem Andenken der Zeiten für immer miteinander verbunden. Man mag von welcher Seite man wolle kommen, von der

Seite der persönlichen Beurteilung, der literarhistorischen Überschau oder vom kunsttheoretischen, geschichtsphilosophischen, national-psychologischen Standpunkt: immer wird die eine der beiden mächtigen Erscheinungen die andere fordern. Der Ausfall der Schillerzeit in Goethes Leben würde es in zwei unvermittelte Bruchstücke zerlegen, von denen die oberflächlichen Unterschätzer des Schillerschen Einflusses nicht ahnen, wie wenig das zweite auf das erste passen würde. Goethe hat alle diejenigen Werke, die ihn mit dem Kerne seines Volkstums in Fühlung brachten, im Bunde mit Schiller geschaffen. Schiller hat ihn vielleicht davor bewahrt, schließlich nur die Rolle eines Voltaire auf deutschem Boden fortzuspielen. Ohne Goethes Hinzutritt wiederum wäre der schön emporstrebende Stamm von Schillers dichterischer Bildung der herrlichen Blütenkrone beraubt. Goethe hat den Freund seiner Dichtung erhalten, sie zu der Fülle der Reife geführt. Schiller dankte es ihm, indem er dem über beschränkte Erdenkreise hinausgewachsenen Genius des Einsamen, wenig Verstandenen einen Menschen von einer Hoheit und Geistesgewalt entgegenbrachte, in dem Goethe die Menschheit mit neuen, ahnungsvolleren Augen gleichsam auf einem unendlichen Hintergrunde ansehen lernte.

Blicken wir auf ihre literarhistorische Stellung, so gewahren wir in Schiller den Schildträger, ja den Vorkämpfer Goethes im Kampfe gegen die Revolution. Er ist der Sprecher für die Majestät des Geistes, die beide vertreten, gegen das Chaos der stürmenden Verzweifler und das Nichts der Aufklärung. Daß Schiller in seinem Auftreten der politischen Revolution schon weit näher fiel als Goethe, der mit der Ausforschung und Bewältigung ihrer geistigen Ursachen betraut war, setzte ihn in Vorteil für das Verständnis seiner Zeit. Schiller hatte überdies die Fühlung mit dem Volke, mit der Idealität der Masse, mit dem Ungemeinen, das in jedem steckt, durch seinen Weg von unten auf, welcher in heldischer Klimmung die Höhen sich erschloß, auf die Goethe durch seine überragende Natur von selbst gestellt war.

Als gegenseitige Ergänzung der realistischen und idealistischen Anlage im Menschengeiste, wie Schiller es ausdrückt: des naiven und sentimentalischen Genius, sind die beiden vom Anfang der

Beurteilung angesprochen worden. „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen." Dieser Gegensatz, den Schiller für die Poesie aufstellt, geht durch das Verhältnis der Individuen und ganzer Zeitalter zur Weltauffassung. Der Mensch befindet sich entweder in Einheit oder im Zwiespalt mit den Bedingungen und Umgebungen seines Daseins. Goethe hat diese Grundanmerkung sogar in das Einzelleben in seinem geistigen Verlaufe fortgesetzt. Er hat von Systole und Diastole, von Zusammenziehung und Ausbreitung gleich dem Ein- und Ausatmen gesprochen. Der Zustand der Harmonie hat hier ruhige Beobachtung des Einzelnen, reines Bilden, unmittelbare Ideen (Intuition) zur Folge. Dort im gestörten Verhältnis äußert sich das Ungenügen am Gegebenen im Bestreben, das Nichtvorhandene (die Einheit) herzustellen: in philosophischem Grübeln, künstlerischem Zusammenschichten, geforderten Ideen (Idealen). Jener ist im ganzen mehr der Zustand der Kunst, dieser der Wissenschaft. Jenes mehr die Eigenart kindlicher und aufblühender, dieses das Erbteil alternder, verderbter Zeiten und Geschlechter. Goethes reine Darstellung des erstgenannten Kennzeichens in einer so völlig zum zweiten abweichenden Zeit war ein Wahrzeichen, das Schiller wie eine Offenbarung verehrte und nutzte. Goethe auf der anderen Seite hätte ohne Schillers idealistische Kampfnatur neben sich auf die Dauer der immer mehr widerstrebenden Zeitumgebung nicht standgehalten. Er war auf dem besten Wege, sich vielleicht endgültig zu verpflanzen, in eine günstigere Natur, auf südlicheren Boden; auf das Gebiet der Wissenschaft und der reinen abgezogenen Theorie. Durch die Angleichung ihrer beiden Naturen wurden sie die Unüberwindlichen, die unbeirrt durch die Ungunst der Zeit und die Gleichgültigkeit wie den Haß der Zeitgenossen einer noch unabsehbaren Reihe von Geschlechtern aufs neue die frohe Botschaft von der wahren Bestimmung des Menschen bringen konnten.

Sie krönten das Werk des deutschen Idealismus, das damals sein Fundament fand in Kants strengem Aufbau des menschlichen Denkens und mit ihm aller möglichen Erfahrung auf der Pflicht als dem stärksten Grunde unseres Seins.

Jenes stolze Schillersche Wort: „Wisset! ein erhabener Sinn — legt das Große in das Leben — aber sucht es nicht darin“ atmet die Größe der neugewonnenen Überzeugung, die aus der revolutionären Brandung der Verzweiflung am Bestehenden wie ein unerschütterlicher Fels emporstieg. „Ja diesem Sinne bin ich ganz ergeben“, ruft Goethes rastlos strebender Faust, den Ekel am Leben und Verzweiflung am Wissen dem Teufel in die Arme getrieben haben, „dies ist der Weisheit letzter Schluß, nur der erwirbt sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß.“ „Und dem unbedingten Triebe“, erläutert eine andere Stelle im „Wilhelm Meister“, „folget Freude, folget Rat; und dein Streben, sei's in Liebe, und dein Leben sei die Tat!“ Die Himmlischen aber, die Fausts Unsterbliches den finsteren Mächten des Abgrunds entrungen haben, singen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!“

Idealismus! Das Wort ist so heruntergekommen, daß es Kundige ungern in den Mund nehmen. Welche Flut von Schmähungen und Verdächtigungen hat sich, seitdem die Revolution auch auf Deutschland übergriff und die klassische Bildung der „praktischen“ in der „Kunst, reich zu werden“ hat weichen müssen, über dies Wort ergossen. „Verräter! So gehört ihr auch noch der alten volksfeindlichen Schule der Idealisten an und seid nicht wert, für das aufgeklärte praktische Geschlecht aus der Mitte des 19. Jahrhunderts die Feder zu führen!“

In dieser Weise beleuchtet ein Literarhistoriker nach 1848 (Robert Prutz) satirisch den Umschwung, der die „öffentliche Meinung“ im Volke Goethes und Schillers seither gegen ihre Weltanschauung einzunehmen gewußt hat. Man kann nicht sagen, daß das übertrieben ist, wenn man die steigende Verhetzung dagegen, zumal gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mit durchgemacht hat. Die „materialistische Geschichtsauffassung“, auf die sich der Umsturz philosophisch versteifte, traf darin zusammen mit dem „Realismus“, der Erfolgsanbeterei und „Wirklichkeits“vergötterung der sogenannten staatserhaltenden Parteien. Man hat die Früchte dieser Aussaat geerntet. Inzwischen mag der sozialrevolutionäre Zusammenbruch auch solche nachdenklich gestimmt haben, die früher vorbehaltlos

selbst vom Standpunkt des Staats-, Rechts- u. Kirchenvertreters in dies uralte Hetzhorn der ungeistig von Natur Starken gegen die überweltlichen Kräfte des von Natur schwachen Geistigen, des „Materialisten gegen den Idealisten“ mit eingestimmt haben. Jetzt braucht man ihn mit einem Male, den „gutwilligen“ Idealisten. Man ruft ihn auf, hier gegen die zu hohen Lohnforderungen, dort gegen die Arbeitsscheu; als ob er bloß aufgerufen und nicht erzogen sein wollte. Es ist ja nun richtig, daß der bloße Idealismus weder je einen Staat begründet noch Recht geschaffen, noch zu einer Kirche geführt hat. Er bedarf dazu tatsächlicher Kräfte, „materieller“ Gewalten, die in der Wirklichkeit befestigt sind, mag auch diese Wirklichkeit — Glaube, Gesetz, Ansehen, Überlieferung, Herkommen, Offenbarung und die aus ihnen folgenden Wirkungen — wie es wieder dem bloßen Materialismus erscheinen will, letztlich auch „nur“ in der Idee begründet sein. Aber das ist nun einmal sicher: Eine nur auf die bloße Idee und ihren zwiespältigen Dolmetsch, das Wort, begründete Kunst, wie die Poesie, muß sich auf diese ihre Idee stützen dürfen, wenn sie sich nicht schließlich selber aufgeben soll. Möge man diese Idee Pflicht, Liebe, Tat oder in welchem das Materielle gestaltenden Sinne immer bezeichnen — denn Gestaltung liegt im Begriff der Idee! — die auf Ideen angewiesene Dichtung kann nur wirken und sich, wie die Gesellschaft, zugleich vor den darin liegenden Gefahren schützen, wenn sie glaubt und offen bekennt, daß sie — die „Kunst der Lüge“, wie der Materialismus sie dann wohl seit jeher schilt — auf nichts beruht und letztlich durch nichts anderes wirken will als durch Ideen. Scheint doch in dieser ihrer nur idealen Wirklichkeit, in ihrer Erhebung über den Zwang des Gemeinen, gerade in ihrer Entblößung von äußerlichen Zucht- und Machtmitteln ein gut Teil der Wirksamkeit der Dichtung auf das jugendliche Gemüt zu liegen. Ihre Macht in der Erziehung stützt sich auf ihre Idealität. Sie vermittelt dem Kinde zwanglos die ersten Ahnungen der höchsten Erkenntnis, daß die Wirklichkeit in ihren letzten Gründen nicht von materiellen, sondern von geistigen Kräften bestimmt werde. In gleichem Sinne wirkt eine Philosophie, die wie die Kantische

nichts sein wollte als eine Erklärung der Heiligen Schrift aus den übersinnlichen Bedingungen des Menschengeistes heraus: „reine Mystik" (mysticismus purus). Nur so kann sich die Dichtung den ewigen Mächten anreihen, die der Menschheit von dem Fremdling in der Materie, dem Geiste, auf ihren Lebensweg gegeben wurden, um nicht im Stoff unterzugehen. — Denn es können wieder einmal Zeiten kommen, da jene Wirklichkeitsmächte des Geistes, Staat, Recht, Religion, versagen, das verbriefte Ansehen, das auf steinerne Tafeln geschriebene Gesetz, die auf den Felsen gegründete Kirche sich wiederum auf das zurückgewiesen sehen, was sie eingegeben und gefestigt hat — und das sind für die materiell begriffliche Wissenschaft der letzten Jahrhunderte der Glaube an und das Bekenntnis von „Ideen". Wohl dann, wenn die Flamme des „Idealismus" gepflegt worden ist im Volke, und wehe, wenn sie verlischt!

So stehen die beiden Gewaltigen als unverlierbare Führer vor ihrem Volke, dem sie in schwerer Stunde gegeben waren, um an ihnen sich selber zu finden. Wahrlich, nichts verunehrt sie mehr als der zu des einzelnen besonderer Ehrung unternommene und leider dank dem Fürwitz eitler Winkeltreiberei niemals einschlummernde Streit, wer von ihnen beiden „der Größere" sei. Statt sich zu freuen, „daß zwei solche Kerle da wären", wie der lange überlebende Goethe zu diesem Streite äußerte! Denn die Nation kann des einen so wenig entbehren als des anderen. Gewöhnlich schwatzt gerade derjenige von Goethes Tiefe und Wahrheit im Gegensatz zu Schillers „Rhetorik und schülerhaftem Pathos", der die Tiefe im Schlamm und die Wahrheit beim Teufel sucht. Und derjenige ist erpicht, Schillers Hoheit und Herzensfeuer gegen Goethes „kalten Egoismus und dumpfe Sinnlichkeit" herauszustreichen, der in der Befreiung von seinem nationalen und allzu menschlichen Ich wie in der rechten Anwendung seiner Sinne noch sehr geringe Fortschritte gemacht hat. Die Ausnutzung der beiden Dichter von seiten der Parteien, Goethes von seiten des Naturalismus und Materialismus, Schillers durch alle Arten der Demagogie diene zum Beleg. Über diese frevelhaften Torheiten wird derjenige erhaben sein, der den beiden Dichtern auch nur von fern näher getreten ist.

Goethes Größe beruht gerade in seinem unvergleichlichen Gemüte, seinem weltumfassenden Herzen. Schiller ist, was er uns vorstellt, geworden gerade durch sicherste Bewältigung der tiefsten und umfassendsten Vorwürfe des menschlichen Geistes. Deutschland hat Ursache, gerade in dieser Auseinanderlegung der höchsten Geisteskraft in zwei sich ergänzende Persönlichkeiten ein besonderes Glück zu sehen, wenn wir uns des Gegensatzes erinnern, der, durch die Reformation verschärft, durch sein Volk geht und stets in solchen gegensätzlichen Erscheinungen zum Ausdruck kam. Daß diese sich hier bis zum Übergange ineinander berühren, spricht für ihre Ausgleichung in lebendigster Wechselwirkung. Solange der deutsche Norden sich in Goethe und der deutsche Süden sich in Schiller wiederfindet, wird an der deutschen Einheit nichts mangeln.

Goethes Erscheinung auf dem Gebiete des deutschen Geistes bedeutet die Eröffnung einer unbegrenzten Aussicht nach allen Seiten. Es ist, als ob eine Hülle von den Anschauungskräften der Nation genommen sei, und was einzelne Hellseher nach verschiedenen Seiten bis dahin nur vorausgenommen, nun in vollem Umfange durch diesen Einzigen nachgeholt wäre. Als ob alle Schritte, die bisher wie unter einem fremden Zwange durch den Willen einzelner gelenkt wurden, nun natürlich und von selber erfolgten. Man könnte es die Mündigkeit der Nation nennen, die sie in Goethe erreicht. Goethe selbst hat vor jeder anderen Ehrung am liebsten den Ruhm des „Befreiers seiner Nation“ in Anspruch genommen. Des Befreiers im Geiste! Goethe hat dies gerade in Entgegnung auf die Vorwürfe betont, die gegen ihn wegen seiner politischen Teilnahmlosigkeit erhoben wurden. Er durfte sich wohl sagen, daß, wenn die Deutschen jemals frei werden konnten, sie es ihm verdankten. Erst mußte die wahre Geistesfreiheit in vollem Umfange erworben und vor den Bedrohungen der herrenlosen Gewaltherrschaft völlig sichergestellt werden, ehe die politische hinzutreten konnte. Goethe hat sich dieser Lebensaufgabe mit dem führenden Bewußtsein gewidmet, das nicht äußerlich herumprahlt, sondern von innen her an den richtigen Punkten ansetzt und auf übersehenen, verkannten Wegen unvermutet zum höchsten Ziel gelangt.

Er fing bei sich an, indem er auf andere wirken, er bildete und beherrschte erst sich, ehe er andere bilden und beherrschen wollte. Er bestrebte sich allzeit, ein so deutliches Bild als möglich von seinem Sein und Werden zu erlangen; das ganze Leben in sich selbst zu belauschen von den höchsten Offenbarungen des Geistes und der Natur bis tief hinab zu dem, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht". Ihm war, wie keinem anderen Geheimlehrer (Mystiker) gegeben, mit klarem Worte „ins Innere der Natur zu dringen"; was Haller mit dem Seufzer verneint hatte, „zu glücklich, wenn sie noch die äußere Schale weist". Denn er stand mit seinem vollen Dichterherzen mitten in der Natur und durfte rufen: „Ins Innere der Natur, o du Philister! dringt kein erschaffener Geist? Mich und Geschwister mögt ihr an solches Wort nur nicht erinnern! Wir denken Ort für Ort, sind wir im Innern." Ihm hat Natur „weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male!" und er durfte das Unfaßbare aussprechen: „Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, denn was innen, das ist draußen. So ergreifet ohne Säumnis heilig öffentlich Geheimnis." Aber diese Gabe wurde erst fruchtbar gemacht durch jenen überlegenen Geist, der sich, wie schon angedeutet, in jedem Augenblicke seines Daseins prüfend gegenständlich werden mochte; durch jenen „beobachtenden Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht" und Schillers Bewunderung durch die „heldenmäßige Idee" erweckte, „in der Allheit der Erscheinungsarten der Natur den Erklärungsgrund für das Individuum zu suchen": „Von der einfachsten Organisation steigt er Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch (schöpferisch) aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß er ihn der Natur gleichsam nacherschafft, sucht er in seine verborgene Technik einzudringen." Diese berühmte Charakteristik Schillers, die Goethe selbst dankbar als „die Summe seiner Existenz" erkannte, zeigt das Verfahren Goethes, zur Herrschaft über den Weltstoff und dadurch zur höchsten geistigen Freiheit unter den gegebenen Weltverhältnissen vorzudringen.

„Der Philosoph, dem er zumeist vertraute“, der ihm wegen der Verdächtigungen durch die Wortführer der damaligen Literatur (Leibniz, Voltaire, Friedrich der Große) gerade besonders interessante Spinoza, hatte ihn gelehrt, daß die höchste Erkenntnis eine unmittelbare, gleichsam stoffliche sei; daß sie durch das Schlußverfahren wohl vorbereitet, aber nicht ersetzt werden könne. Er enthüllte ihm damit das Geheimnis seiner intuitiven (anschaulichen) Natur. Nun wurde es ihm Gesetz, sich von seinem Genius leiten zu lassen, unbeirrt durch die widersprechenden Autoritäten der Zeit oder die sich durchkreuzenden Anmutungen der Welt.

Dieser Genius aber wies ihn wie die Magnetnadel bei allen Schwankungen seiner Lebens- und Geistesrichtung unweigerlich auf die Dichtung. In ihr fand er das Geheimnis seiner steten Selbstbefreiung: nämlich „dasjenige, was ihn erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen“. Das bedeutet beileibe nicht, wie man es wohl aufgefaßt hat, ein bequemes Hausmittel gegen unbequeme Gefolgschaften des „Sichauslebens der Vielzuvielen“, die ihrer Herzen Härtigkeit mit den Faxen des Übermenschen noch aufstutzen zu müssen meinen. Sondern es ist das ihm von der Natur gebotene Gegenmittel des allzu vollen, glühenden Dichterherzens, „das nimmer die letzte Trän’ aufquillet, das mit unsäglich neuer Pein — sich schmerzvermehrend stillet“. So ist „alles, was von ihm bekannt geworden, nur Bruchstücke einer großen Konfession“, einer poetischen Beichte, und darum verdient alles Berücksichtigung, was von ihm bekannt wird. Sein Leben selbst ist in diesem Sinne aber auch ein großes Kunstwerk, und früh bemerkte es der scharfsichtige Freund seiner Jugend (Merck), daß das, „was er lebe“, das Beste sei im Vergleich zu dem, was er sprach, schrieb oder druckte. Diese Unmittelbarkeit und dies selbsteigene Wesen waren unerhörte Dinge in Deutschland, dem alten Lande der gelehrten Schriftenauszüge und der Nachahmung alles Fremden. Wenn man glaubt, daß es Goethe leicht wurde, seinen Weg zu gehen, so irrt man sich wenigstens in der Hinsicht, in welcher uns jetzt gerade dieser Weg unver-

gleichlich dünkt. „Erst war ich den Menschen unbequem durch meinen Irrtum, dann durch meinen Ernst. Ich mochte mich stellen, wie ich wollte, so war ich allein.“ Er betont es selber genug, daß er „es sich habe sauer werden lassen“, und ein französischer Diplomat, der ihn auf der Höhe seines Lebens sah, urteilte: „C'est un homme qui a eu de grands chagrins.“ (Das ist ein Mann, der viel großen Kummer gehabt hat.) Dafür kam ihm Napoleon mit dem Worte entgegen: „Vous êtes un homme!“ (Sie sind ein Mensch!) Hier wohl keine Phrase! Wir aber denken dabei an seine Verse, mit denen der Dichter Einlaß im Paradiese fordert: „Nicht so vieles Federlesen! Laß immer nur herein: denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein!“

Goethes Allnatur tritt in seiner Dichtung so charakteristisch zutage, wie in seinem Leben und seiner Persönlichkeit. Wir können nicht wie bei seinen großen Vorgängern einen bestimmten Zweig oder eine Richtung bezeichnen, in denen er schöpferisch oder ursprünglich fortbildend gewirkt hätte. Wie er sich auch immer äußern mag, welcher Form er den großen Gehalt seines Innern anvertraue, immer und überall bleibt er gleich groß in der reinen Darstellung des eigensten Wesens und der tiefsten Bezüge der Welt. Ihm ward, wie er es in der berühmten Zueignung zu seinen Gedichten unvergleichlich ausgedrückt hat, „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“. Goethes Wahrheit beruht nicht bloß auf „teilnahmlos genauer Schilderung der Sichtbarkeit“, wie es ihm der bereits ganz entfremdete Herder in der „Adrastea“ vorwirft; obschon das auch in seiner äußeren Erscheinung gewaltig vorherrschende Auge gewiß den Löwenanteil an seiner Weltauffassung beansprucht. Aber Goethes Wahrheit rühmt sich zugleich mit Fug als das göttliche Wesen, dem aller Lieb und Treue Ton entfließt, die in die Wunden des Lebens den reinsten Balsam gießt, das der Dichter in frommer Scheu nicht nennt. Sie ist sein Genius, wie er denn „Wahrheitsliebe als das erste und letzte bezeichnet, was vom Genie gefordert wird“.

Eine grenzenlose Selbstentäußerung befähigte Goethe, sich den Dingen so hinzugeben, wie sie im ewigen Zusammenhang

zueinander stehen: nicht verzerrt durch das Interesse des Ichs, nicht gefärbt durch die Brille der Theorie und des Vorurteils. Daher die ausgesprochene Güte und durchgehende Schönheit, die allen seinen Welt- und Lebensschilderungen eignet, so daß über ihnen etwas von jenem Frieden gebreitet ist, mit dem wir uns ein göttliches Auge die Dinge anschauend denken müssen. Mag er noch so herbe Mißklänge anschlagen, in noch so schweren Harmonien sich ergehen, immer bleiben es bei ihm reine, abgestufte Töne. Daher bei aller Schmerzentfaltung und Leidgestaltung die wundersam tröstende und beruhigende Wirkung seiner Lieder, die nach Vilmars unübertrefflicher Charakteristik „wie selige Geister leicht und heiter dahinschweben über den Aufruhr, die Plage und Pein dieses Lebens". Jenes Harfnerlied, das alle Rätsel des Geschicks in zwei kurze Strophen schließt — „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" —, gesellte sich tröstend in der schwersten Prüfungsstunde zu der edlen unglücklichen Königin, die sich lange dem Zauber dieser Weltpoesie verschlossen hatte. In Goethes „Mignon" führt das heimatlose, ausgestoßene, aller Liebe beraubte Menschenkind, das Geschöpf der Schuld, eine Sprache, die eines seligen Engels würdig ist. „So laßt mich scheinen, bis ich werde! Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! Ich eile von der schönen Erde hinab in jenes feste Haus. Dort ruh' ich eine kleine Stille, dann öffnet sich der frische Blick; ich lasse dann die reine Hülle, den Gürtel und den Kranz zurück. Und jene himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib, und keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib. Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe, doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung, vor Kummer altert' ich zu frühe macht mich auf ewig wieder jung."

Aus Goethes Dichtung spricht die Allgegenwart des Göttlichen in dieser Welt für jeden, der über sich sehen kann. Nicht umsonst verheißt es eine seiner tiefsinnigsten Poesien, die Parialegende: „Ihm ist keiner der Geringste; wer sich mit gelähmten Gliedern, sich mit wild zerstörtem Geiste, düster, ohne Hilf' und Rettung, sei er Brahme, sei er Paria, mit dem Blick nach oben kehrt, wird's empfinden, wird's erfahren: dort erglühen tausend Augen, ruhend lauschen tausend

Ohren, denen nichts verborgen bleibt." Der Übermensch Faust und das schlichte Gretchen; die reine Priesterin des Menschentums Iphigenie und das gefallene Kind der Sünde: sie alle teilen an ihrer Stelle das Göttliche im Schicksal dieser Welt. In ihnen allen ist das ewig Eine, das sie hält und trägt, gleich gegenwärtig.

Diese Fähigkeit, die Wirklichkeit poetisch zu erfassen, gleichsam die Idealität der Wirklichkeit darzustellen, gibt Goethe einen fast einzigen Platz unter den deutschen Dichtern. „Die anderen suchen das Poetische wirklich zu machen, du machst das Wirkliche poetisch," so sagte jener scharf beobachtende Freund, auf den schon einmal hingewiesen werden mußte, Merck, zu ihm. Goethe selbst hat sich aus diesem Grunde die eigentliche Fähigkeit zum Tragischen abgesprochen. Er meinte, es wäre gegen seine Natur, eine richtige Tragödie zu machen; es würde ihn physisch geradezu aufreiben. Aus diesem Grunde leiden einige seiner dramatischen Charaktere (Weislingen, Fernando, Clavigo) an einer gewissen Halbheit der Entschließung, die man geradezu als goethisch angesprochen hat, und die aus des Dichters Unfähigkeit zu verdammen, aus seiner Neigung zu entschuldigen, zu mildern herfließt. Andere (Egmont, Iphigenie) sind so hoch über die dunkeln Gewalten des Lebens erhaben, daß sie jeden Kampf gegen sie ablehnen. Weiter als bis zum Krieg im Inneren des Dichters (Tasso) reicht Goethes Tragik nicht. Die einzige, strenger tragische Figur, die Goethe geschaffen hat, den Faust, hat er in einem zweiten Teil gleichsam zurückgenommen. Er ist hierzu berechtigt, da er ihn auf eine ganz andere Grundlage stellt, als sie die Tragödie fordert. Diese ordnet den Menschen der Handlung unter, durch die sie eine bestimmte, nur ihr eigene Wirkung durch den notwendigen Untergang ihres Helden erzielen will. Goethe ordnet die Handlung immer seinen Menschen unter. Wenn er auch Menschen geschildert hat, die untergegangen sind, so hat er doch niemals einen geschildert, der untergehen muß. Auch „Werther" und die Helden seiner „Wahlverwandtschaften", die doch an sittlichen Konflikten zugrunde gehen, sind keine tragischen Gestalten, da ihnen das tätlich Tragische, die tragische Tatkraft, fehlt. Gestalten wie



Mor. Aug. v. Thümmel
Nach einer Zeichn. von A. T. Oeser
gestochen von J. F. Bause



Theod. Gottl. v. Hippel
Nach einem Kupferstich
von Fr. Bolt



Karl Philipp Moritz
Nach einem Kupferstich
von Sintzenich



Wilhelm Heinse
Nach einem Kupferstich
von Eichen



Joh. Georg Zimmermann
Nach einem Kupferstich von
J. R. Holzhalb, 1768



Heinrich Jung gen. Stilling
Nach einem Kupferstich von
H. Lips, 1801



Georg Christ. Lichtenberg
Nach einem Kupfer-
stich



Christ. Friedr. Dan. Schubart
Nach einem Gemälde von J. Oelen-
hainz gestochen von C. Morace

Macbeth, Othello, Karl Moor, Wallenstein hätte Goethe nicht schaffen können.

Um so größer ist dafür die Kunst des Dichters, seine Personen sich in ihr ausleben zu lassen, sie nach allen Seiten klarzustellen, die Beweggründe der fortschreitenden Gestaltung ihres Geschickes bis auf das letzte Fädchen bloßzulegen: eine Kunst, die, wie er selbst empfand, seine dramatische Wirksamkeit — im niederen Sinne des Theatereffekts — behinderte. Einen epischen Zug hat daher seine Dramatik, die sich doch sonst an Lebensfülle und Durchsichtigkeit mit der Shakespeareschen messen kann, so wie seine gesamte Lyrik einen epischen Anstrich zeigt, da es die Geschichte des eigenen Lebens ist, die daseinsgetreu darin zum Ausdruck gelangt. Dieser epische Grundcharakter hat Goethe befähigt, das moderne Epos so zu beleben, wie es in „Hermann und Dorothea“ bei aller Hoheit des epischen Stils innig vertraut zu uns spricht. Er hat ihn die epischtuende Unform des Romans zu den künstlerischen Gebilden bewältigen lassen, als die sich „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und namentlich die „Wahlverwandtschaften“ darstellen. Wir werden nichtsdestoweniger einen Dichter nicht geradezu als „Epiker“ ansprechen dürfen, der seine Hauptwirksamkeit in dramatischen Gebilden, wie in dem vorbildlichen und mit ihm persönlich wie verschmolzenen „Faust“ niedergelegt hat.

Wir möchten nur darauf hinweisen, wie das Zuständliche, welches das Element des Epos ist, Goethen poetisch am nächsten lag; daß er es der „rollenden Begebenheit“ des bloß dramatisch Spannenden stets vorzog. Ein tiefes Gefühl von der Unvergänglichkeit der eigentlichen Lebensformen, von der Dauer alles rein Menschlichen ließ ihn in den Jahrtausenden leben wie in gewohnter Umgebung. Alles Vergängliche war ihm nur ein Gleichnis. Darum schwollen ihm nicht so unmittelbar, wie dem Dramatiker Schiller, „der Geschichte Flut auf Fluten, verspülend was getadelt, was gelobt“. Ihn zog das reine Sein der Naturwissenschaft mehr an, als das ewige Werden, das dann „vorbei“ ist, für seinen Mephistopheles „so gut als wär' es nicht gewesen“. So sehr er in die Zeiten schaute und strebte und nur den, der

dies täte, für würdig hielt, zu sprechen und zu dichten: das Höchste blieb ihm stets, was über aller Zeit im ewigen Raum sich gleichmäßig auseinanderlegt.

Die Naturwissenschaften machten ihn still und heiter. Sie gaben ihm das ruhige Gefühl seines Selbst im Zusammenhang der Dinge. Er konnte in sie seine Kunstanschauung, seine „gegenständliche Phantasie", wie man es — noch mit seiner besonderen Billigung — genannt hat, hinübernehmen. Das innige, unmittelbare Anschließen an die Natur befreite ihn auch hier früh von der Zettelweisheit der vierschrötigen Ausschnittkrämer und Fachlastträger seiner Zeit. Und es erquickt uns, zu bemerken, wie als rechter Geistesmann der damals verachtete und auf Nebenstunden verwiesene Dichter sie alle mit fortreißt. Wie in alle vier Fakultäten ein Zug zur Selbständigkeit, zur Idee und zur künstlerischen Darstellung hineinfährt, in dem die übrige gelehrte Welt den deutschen Schulpedanten kaum wiedererkannte. Goethe wird in seinen naturwissenschaftlichen Leistungen mißkannt oder unterschätzt. Er lehrt auf dem, zuerst durch ihn unter Kämpfen eröffneten entwicklungstheoretischen Gebiete keine starre Entwicklungsmechanik nach dem Zufall äußerer Einwirkungen auf die ihnen anheimgegebenen Organismen, sondern er folgt von innen her „geprägter Form, die lebend sich entwickelt". Er nähert sich hier, Darwin entgegen, mehr den Lehren der Franzosen, Lamarck und Saint Hilaire. In der Optik und Farbenlehre versäumte man, ihn auf seinen Standpunkt lebendiger Sinnlichkeit zu begleiten, der auch in der exakten Wissenschaft seine Rechte hat, der die Sicherheit und Klarheit seines Blickes auch hier rechtfertigt. Sein ungestümes Auftreten gegen Newton, dessen rechnerische Überlegenheit in der mechanisch-sinnlichen Deutung der Himmelserscheinungen wiederum Goethe nicht erkannte oder aus noch näher zu erörternden Gründen nicht erkennen wollte, verletzte und nahm die Physiker gegen ihn ein. Die unselige Erhebung dieser naturwissenschaftlichen Theorien zu Dogmen und religiösen Glaubensartikeln zog Goethes Namen in ihren Streit hinein. Goethe ist aber weder ein neuer Religionstifter noch wissenschaftliches Schulenhaupt.

Er ist Dichter und vermag in seinen Grenzen Religion und Schule fruchtbar zu machen.

Verfolgen wir Goethes Leben und Schaffen bis zu dem Zeitpunkt, der ihn mit Schiller zusammenführt, so erhalten wir den Eindruck der Bildungszeit eines Genius in der seltensten Form: nämlich der einer unmittelbaren und überaus starken Zurückstrahlung auf seine Zeit. Auch dies wird sich bei Schiller wiederholen. Nur daß Goethe in einer ganz eigenartigen Weise die Bestrebungen seiner Jugendumgebung modelt, ja in gewissem Sinne aufhebt, während Schiller in der Richtung der Revolution mit Entschiedenheit vorwärts strebte. Auf Goethe wirkten bei einer durchaus auf sich selbst gestellten, geistig unabhängigen Natur, von Jugend auf zu gleichmäßig verteilt, entgegengesetztestе Einflüsse, um ihn in eine einseitige Strömung hineinreißen zu können. Johann Wolfgang Goethe, geboren am 28. August 1749, ist der Sohn eines Patrizierhauses aus Frankfurt am Main. Der Vater ein unabhängiger Privatmann, der sich neben künstlerischen und gelehrten Liebhabereien ganz der Erziehung seiner Kinder widmet; die Mutter „Frau Rat" die Tochter des Bürgermeisters: so steht der Knabe in einer Umgebung, die ein gesellschaftliches Mittel der besten Art darstellt. Reich, unabhängig, aber weder durch demokratische oder aristokratische noch konfessionell geistliche oder diesen feindliche Einflüsse im Bann oder Umkreis des Vorurteils. Im Bürgertum wurzelnd, aber hoch und sicher genug, ohne für sich emporstrebender Ziele zu bedürfen; als Sohn einer freien Reichsstadt jedem Bezuge auf Fürstengunst und Hofkarriere enthoben, so daß dem bürgerstolzen Vater sein späteres Glück gerade darin nichts weniger als eine Ehre schien. Noch 1781, nach seinem Tode, will die Mutter dem Sohne „ungehindert gute und ruhige Tage verschaffen", wenn er „Gesundheit und Kräfte in seinem Dienste" zusetzen sollte. Durch diese Verbindung aber ist es gekommen, daß sowohl Bürgertum als Adel, freier Erwerbs- und hoher Beamtenstand Goethe als ihm angehörig ansehen, sich in ihm spiegeln mag.

Der Gegensatz in den Charakteren seiner Eltern, ein strenger pedantischer Vater gegen eine bedeutend jüngere lebens- und

phantasievolle Mutter, die dem Sohne mehr Gespielin und das gerade Widerspiel der väterlichen Autorität war; vielfältige und besondere Familien- und Freundschaftseindrücke bei privater Ausbildung ohne die Massenerziehung einer öffentlichen Schule; alles trägt dazu bei, ihm von Jugend an jene Besonderheit und Selbstsicherheit in der Gestaltung seines Lebens und seiner Persönlichkeit zu erleichtern, die wir als den Grundzug seines Wesens ansprechen konnten. Goethe hat in bekannten Scherzversen die ererbten Eigentümlichkeiten von Vater- und Mutterseite als ausschließliche Auswirker seiner Natur namhaft gemacht: „Vom Vater hab' ich die Statur, Des Lebens ernstes Führen, Von Mütterchen die Frohnatur Und Lust zu fabulieren." Deswegen wird der denkende Beobachter doch nicht in Zweifel fallen, „was noch an dem ganzen Kerl original zu nennen sei".

In der poetischen Verklärung seiner Selbstbiographie steht jene Jugendzeit als allvertrautes Bild vor uns: die französische Einquartierung im Siebenjährigen Kriege mit ihrem Schauspieler- und Künstlergefolge und der Königsleutnant (Platzkommandant) Graf Thoranc (nicht Thorane, wie Goethe überliefert), das Puppenspiel, die häusliche Bibel- und Märchenwelt des phantasievollen Knaben; seine gründliche Umschau in den bunt bewegten Gassen der alten Kaiserstadt, wo er 1764 noch Joseph II. in feierlichem Prunke krönen sah. Bedenkliche Folgen, in die ausnutzender Straßenverkehr den Arglosen bei diesem Anlaß hineinzog, verquicken sich bei ihm mit dem unauslöschlichen Eindruck der ersten, reinen Jugendliebe. Ihren Namen Gretchen hat Goethes Faust verewigt.

Auf der Universität in Leipzig (1765—1769) finden wir den jungen Mann, in seinem juristischen Fachstudium sehr gemächlich hinschlendernd, in lebhafter Auseinandersetzung mit der alten deutschen Bildung. In der Stadt Gottscheds, den er noch besuchte, wurden ihm die Klassiker seines Vaters, dem Klopstock als Bannware galt, immer verdächtiger. Kluges gebildetes Frauenurteil und die neue Welt, die ihm in den eben erschienenen Grundwerken Lessings, Winckelmanns, Wielands aufging, wirkten fort- und umbildend. Auf dem Herde seiner

Studentenwohnung verbrannte er die Fülle geschwätziger Jugendreime. Den „prosaisch-epischen" „Joseph" von 1763 hat P. Piper in einem steifen Alexandriner Oratorium aus Herrnhuter Kreisen wiederfinden wollen. Der Fürsorge seines urwüchsigen, stets grau in grau gekleideten Freundes Behrisch, der durch zierliche Abschriften Goethe von dem frühzeitigen Druckenlassen abbringen wollte, wird die kleine Sammlung anakreontischer, mit der Welt tändelnder Lieder verdankt, welche zu Kompositionen eines anderen Leipziger Freundes, aus dem Musikhause Breitkopf, dann doch zum Druck gelangten (1770). Die Empfängerin „Annette" dieses in Behrischs Abschrift später (1894) wieder aufgefundenen „Leipziger Liederbuchs" ist Anna Katharina (Käthchen) Schönkopf, die Tochter eines Leipziger Weinwirts. In Beziehung zu ihrer Umwelt stehen auch zwei kleine dramatische Arbeiten in den alten Alexandrinerversen, „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen", die Goethe der Aufführung und der Aufnahme in seine Werke würdigte. Andere, darunter ein Trauerspiel von „Belsazer", den über Nacht niedergeschmetterten König des Propheten Daniel, das er schon damals im neuen Bühnenverse aufführen lassen wollte, kennen wir erst seit kurzem wieder in Bruchstücken, die ein neuer Fund der Urfassung des „Wilhelm Meister" mit sich führte. Goethe urteilt harmlos über die Lustspiele. Ihr „unschuldiges, heiteres und burleskes Wesen" läßt in jenem „den Drang einer siedenden Leidenschaft" gewahren. In diesem erscheint es auf einem „düsteren Familienhintergrunde als von etwas Bänglichem begleitet, so daß es bei der Vorstellung im ganzen ängstiget, wenn es im einzelnen ergötzt". Jenes führt die Eifersüchteleien des launischen Verliebten durch seine eigene Untreue heiter ab. Dieses läßt einen diebischen Trunkenbold als zuversichtlichen gesellschaftlichen Ankläger des Liebhabers seiner Frau und ihres „neugierigen" Vaters auftreten: „Seid erst nicht hängenswert, wenn Ihr uns hängen wollt."

Diese Art Weltauffassung spiegelt, wie gewöhnlich, getreu den eigenen, nicht eben erfreulichen Zustand des Dichters. Damals begann in praktischer Übung bei dem Galeriedirektor Oeser und dem Kupferstecher Stock jener Zug zur bildenden

Kunst, der ihn lange an seinem ausschließlichen Dichterberufe irre machte, aber gleichwohl für diesen von höchster Wichtigkeit war. Scheinbar ohne jeden tatsächlichen Erfolg und dennoch vielleicht mit dem entscheidenden Gewinne für sein ganzes Leben, nämlich der Erkenntnis, daß es so nicht weitergehe, kehrte der junge Lebensprobierer schwerkrank, unruhig und verstimmt ins Elternhaus zurück. Enger als je schloß er sich wieder an seine ernste, bedeutende Schwester Kornelie, die als alleiniges Opfer der Erziehungsmethode des immer eigener werdenden Vaters einen schweren Stand hatte.

Damals traten — in seiner Pflegerin Fräulein Susanna Katharina von Klettenberg — jene Richtungen des menschlichen Innenlebens ihm besonders nahe, die in so bedeutsamer Weise in seine Dichtung hineinspielen: der mystische Pietismus der herrnhutischen Brüdergemeinden, der später in den „Bekenntnissen einer schönen Seele", auch im „Harfner" des Wilhelm Meister seinen klassischen Ausdruck fand, und die theosophisch-alchymistische Welt seines Faust.

Die Sucher des „Steins der Weisen" und der künstlichen Hervorbringung des Menschen (Homunkulus) im chemischen Ofen; die Geisterbanner im Weltall (Makrokosmus) und im Menschen (Mikrokosmus), die phantastischen Ärzte des 16. Jahrhunderts, der Salzburger Theophrastus Paracelsus von Hohenheim und der Südfranzose Michel Notredame (Nostradamus), werden ihm vertraut. In der „Goldenen Kette des Homer", einem mystisch-heidnisch-christlichem Erzeugnis dieser Literatur, geht ihm „das Faustische Zeichen" auf: „Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen Und sich die goldnen Eimer reichen, Mit segenduftenden Schwingen Vom Himmel durch die Erde dringen, Harmonisch all das All durchklingen!" Seine an die Schlußsätze von Rousseaus „Gesellschaftsvertrag" anknüpfende, nicht genehmigte Doktorschrift über das Recht der Gesetzgeber, den Gottesdienst zu bestimmen, wie die im Gegensatz dazu sehr konservativen Grundsätze, über die er promovierte, scheinen uns jetzt vorbedeutsam.

Seit April 1770 auf der Universität Straßburg, schließt Goethe dem Vater zuliebe das juristische Studium mit einer Notpro-

motion (6. August 1771) ab. Dagegen beginnt der anscheinend flügellahme Probeflügler jetzt mit einem Male die selbständigen Schwingen des poetischen Genius zu entfalten. Neues Leben wirkt in ihm das Wein- und Sonnenland. Neuer Verkehr in der „deutschen Gesellschaft" des Aktuar Salzmann (Jung-Stilling, Lenz, Wagner) bringt ihn dem Leben und Fühlen des Volkes näher. Die erste persönliche Berührung eines gleich genialen Geistes, Herders, der eine Augenoperation in Straßburg abwartete, scheint förmlich den Bann von seiner eigentümlichen Natur zu lösen. Die Welt des dämonischen jungen Kritikers, der in selbstherrlicher Überlegenheit abstieß und anzog, wurde die seine. Homer, Ossian, Shakespeare, das Volkslied beherrschen nun seine Vorstellungskraft. Ein „Fabelliedchen" in Herders „Ossian" weiß er durch eine ganz andere Art der Tongebung und einen abweichenden betrübten Schluß so umzudichten, daß es uns jetzt das schmerzlich-lustige Volkslied vom „Heidenröslein" vorstellt. Ein Beitrag „zum Shakespearestag", der am 14. Oktober als Namenstag 1771 in Straßburg und Frankfurt „mit großem Pomp" gefeiert wurde, fließt über von der damaligen Straßburger Shakespearetrunkenheit. Die altvertraute Bibel wird ihm neu lebendig. In einer neuen Sprache der Kunst sprach das Straßburger Münster zu dem Schüler Oesers.

Eine junge Liebe, die echteste seines Lebens, die noch den Greis in der Erinnerung bezwang, zu Friederike Brion, der lieblichen Pfarrerstochter von Sesenheim, lockte die Frühlingsblüte Goethescher Lieder hervor. Hier lebt die Natur im Bilde des Dichters — in der vom Abend gewiegten Erde, der an den Bergen hängenden Nacht, der im Nebelkleide als aufgetürmter Riese dastehende Eiche — ein unsere Anschauung bannendes zweites Leben. Hier jubelt die Lebenswonne in einfachen, ungebrochenen und doch wie das Leben immer neu wirkenden melodischen Lauten. Hier führt uns die fortan Goethesche Gedichte kennzeichnende einleitende Frage immer gleich mitten in Zustand und Begebenheit, die sie vorführen. Hier zaubert die „Andacht zum Unbedeutenden" aus dem Alltäglichen, einem luftigen Band, die Fülle himmlischer Frühlings-

gestalten herauf („Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde“, „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“, „Kleine Blumen, kleine Blätter“). Das Schlußwort des letztangeführten Gedichts „Fühle, was dies Herz empfindet, reiche frei mir deine Hand, und das Band, das uns verbindet, sei kein schwaches Rosenband“ ward in der Wirklichkeit gebrochen. Der Dichter „verließ sie in dem Augenblicke, wo es ihr fast das Leben kostete“. Er hat den Bruch trotz äußerlicher Heilungsansätze durch Besuche immer als Lebensschuld empfunden, diese in immer neuer dichterischer Beichte als Weislingen im „Götz“, als „Clavigo“, in der Gretchentragödie des „Faust“ von sich abzuwälzen gesucht. Die Freiheit, die sich der junge Aar zum Fluge gegen die Sonne wahrte, hat er mit Schmerzen und im Innersten mit lebenslanger Einsamkeit erkauft.

Anders als aus Leipzig kehrte der junge „Doktor Goethe“ jetzt ins Elternhaus zurück. Die nächsten Jahre, von denen er den Sommer 1772 als Praktikant am Reichsgericht zu Wetzlar, sonst mit Unterbrechung vielfacher Reisen in Anwartschaft künftiger juristischer oder staatsmännischer Tätigkeit in Frankfurt zubrachte, sind in der deutschen Geistesgeschichte bezeichnet durch den blendenden Aufgang seiner strahlenden Persönlichkeit. Wer ihm nahe kam, den bewältigte der Zauber dieses beherrschenden, einzigen, „singulären“ Menschen. Wie besonders wirkt jetzt noch auf uns die eigentümliche Art seines gleichsam privaten literarischen Auftretens als „Sturm-und-Drang“-Kritiker mit Merck und anderen Freunden in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ (1772!), da die von ihm in seine Werke aufgenommene [Herdersche?] Besprechung des Woodschen Buches über das „Originalgenie“ des Homer das neue Kennwort für den Dichter ausgibt. Er entwirft bei den „Gedichten eines polnischen Juden“ enttäuscht sein eigenes Bild von einem urwüchsigen Dichter. Mit Herder tritt er in den bei ihm erwähnten „Blättern von deutscher Art und Kunst“ als Ehrenretter der noch verachteten „gotischen“, nun durch ihn „deutschen Baukunst“ auf an dem Erbauer des Straßburger Münsters, Erwin von Steinbach. Mit Lavater wirkt er als Geister- und Tierseher in Gesichtern und Schädeln in den „Physiognomischen Fragmenten“

(1775 f.); in anonymen Druckschriften im Selbstverlag (1773) als nur Liebe predigender Sturm-und-Drang-Pfarrer, der „zwo wichtige biblische Fragen" zu beantworten weiß, nämlich was „mit Zungen reden" heißt, und wie der Urbibel die „zehn Gebote" abzustreiten sind. In handschriftlich umgehenden Gedichten wie dem Prometheus Lessing-Mendelssohnschen Angedenkens; endlich in dem gleichfalls anonymen „Götz" ist er er selbst!

Es bewirkte, daß das Gerücht von ihm eine legendarische Form annahm und er für alle Mirakel verantwortlich gemacht wurde, die auf dem damaligen Parnaß vorfielen. In dem tollen Treiben jener ersten siebziger Jahre zwischen dem Herderschen Kreise empfindsamer Weltheiliger in Darmstadt und in Homburg, denen der Frau von Laroche in Koblenz und den Rhein hinab den Jacobischen in Pempelfort bei Bonn schwingt er, „der Wanderer", wie er sich nennt, als der bewegliche Mittelpunkt. Lavater und Basedow, Jung-Stilling und Merck, Lessing und Herder, Klopstock, die Stolberge und Wieland, alle persönlichen und literarischen Gegensätze heben sich in der Allnatur dieses Jünglings auf, dessen Selbständigkeit Fritz Jacobi verblüffte, von dem der Voreingenommenste gestehen mußte, daß er so sein mußte, wie er war, den der von ihm arg gezauste Wieland überfließend „ὁ πάνυ", den Allmenschen, nannte. Er tat sich gütlich als „Weltkind zwischen Prophete rechts und Prophete links" 1774 auf der Rheinreise mit Lavater und Basedow zu den Jacobis.

Einzig Merck vermochte etwas über ihn, der kritische Mephistopheles dieses jugendlich schöpferischen Faust. Johann Heinrich Merck (1741—1791) war ein Darmstädter, stand im militärischen Verwaltungsdienste und in allerlei geschäftlichen Beziehungen, die ihn zuletzt zugrunde richteten und in überfeinem Ehrgefühl zum Selbstmord trieben. Er ist in Literatur und Leben jener Jahre überall und stets auf den Höhen zu treffen. Er hat das ungemeine Verdienst, Goethes überfließenden Schaffensdrang vor der Zerteilung und Verflüchtigung bewahrt und in das ihm gemäße breite Strombett geleitet zu haben. „Faust war schon vorgerückt, Götz von Berlichingen baute sich nach und nach in seinem Geiste zusammen." Ende

1771 raffte er sich vor der Schwester zusammen zur ersten Niederschrift der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert“ nach der 1731 veröffentlichten Selbstrechtfertigung des fränkischen Ritters im Bauernkriege 1525. Für Goethes spätere Rückschau war es Merck, „der verständig und wohlwollend darüber sprach“, dem die Herausgabe des jetzigen „Götz“, dieses dramatischen Erkennungszeichens der Stürmer und Dränger, gedankt wird. Über aller Umarbeitungsmühe, die Herders „unfreundliche und harte Äußerung“ zum Heile der besonders undramatischen Arbeit veranlaßt hatte, drängte Merck zum Abschluß und zur Herausgabe im Selbstverlag, den er mit übernahm (1773). Friedrich der Große entrüstete sich in seiner französischen Schrift „Über die deutsche Literatur“, daß das Publikum dieser schlechten Nachahmung der abscheulichen englischen Stücke solchen Beifall schenke. Lessing nannte einen solchen Dramatiker „einen Mann, der Würste für Stricke verkauft“. Die jetzt gangbare Bühnenbearbeitung des „Götz“ stammt erst aus einer weit späteren Zeit, als das praktische Bedürfnis des Weimarer Theaters und seine Direktion sie Goethe nahelegte (1803—1804).

Das Stück schlug wie Zunder in alle Brennstoffe der Zeit. „Das Unglück ist geschehen; das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edeln Begierde mehr fähig.“ Mit dieser Aufschrift aus Hallers eben erschienenem „Usong“ wollte es sich 1771 einführen. Es gibt keinen revolutionären Gedanken der Literatur, der Gesellschaft, der Kirche, dem es nicht Ausdruck leiht. So wenig sich seine dramatische Unbeholfenheit an irgendeine Regel kehrt, so wenig bekümmern sich die Personen darin um ein Gesetz, das von der Natur ihres Innern abweicht. Alle anständigen Leute sprechen Haussprache und Mundart, nur die Vertreter der verrotteten Gesetzlichkeit reines Schrifthochdeutsch. Auf der Burg Berlichingens, des „freien Rittersmannes, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst“, „den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden“, wohnt Recht, Ehre, häusliche Zucht, Treue. An den Fürstenhöfen, und gerade an den geistlichen, blüht die römische Rechtsverdrehung, als welche die damalige Aufnahme des römischen Rechts in

Deutschland hingestellt wird, Falschheit, Buhlerei, Treulosigkeit, Verrat. Sie vertritt sein Jugendfreund Weislingen. Von Götz in einer Fehde mit dem Bamberger Bischof auf seine Burg gebracht, kehrt er zwar zu ihm zurück und verlobt sich mit seiner Schwester Marie. Allein in Bamberg der Berückung durch ein alles beherrschendes Teufelsweib, Adelheid, erliegend, verrät er Braut und Freund und bewirkt nach Götzens Verbindung mit den Bauern sein Todesurteil. Zu spät bereut er. „Gift von seinem Weibe“ kündet dem Ungetreuen sein ungetreuer, von Adelheid verdorbener Page Franz. Götz erliegt gleichfalls seinen Wunden. Aber Getreue, sein Knappe Georg und der wackere Franz Lerse, umstehen mit seiner heldenmütigen Frau und edeln Schwester sein Lager und beschwören die Nachwelt, sein Gedächtnis zu ehren. Dem Leben abgelauschte Bilder und Töne vermitteln die Stimmung nebst den Farben der Zeit: auf der Burg und in der Bauernschenke, im Hofsaal und im Zigeunerlager. Dagegen wirkt Götzens schwankender geschichtlicher Charakter so wenig wie andere aus seiner Zeit — der empfindsame Augustinermönch „Bruder Martin“ (Luther!), der ohnmächtig wohlgesinnte Kaiser — dramatisch zwingend. Aber gerade dies entsprach der deutschen Revolutionsstimmung, die sich mehr im Dämmer der Gefühle als in zielbewußten Gedanken oder gar Handlungen genugtat, wie sie der deutschen Fürstentreue widerstanden. So zeigt schon hier sich Goethes Bestreben, durch das zeitgenössische Dunkel zu dem Licht einer klaren, festen Anschauung durchzudringen. Nach seiner späteren Auffassung befreite er sich von dem staatsrechtlich-sozialen Revolutionstumult, „indem er schilderte, wie in wüsten Zeiten der wohldenkende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten und verehrten Oberhaupt (dem Kaiser) zweideutig, ja abtrünnig erscheint“.

Die ungemeine Wirkung des „Götz“ äußerte sich nicht bloß im eigentlichen „Sturm und Drang“, wo wir die nächsten Nachahmer Klinger (im „Otto“), Maler Müller (im „Golo“) und Hahn schon genannt haben, sondern in einem bis in die

untersten Schichten allgemein und modisch werdenden Geschmack an Ritterdichtungen. Walter Scotts Welterfolge mit Ritterromanen im 19. Jahrhundert haben (1799) an eine Übersetzung des „Gortz (!) of Berlichingen with the iron hand“ angeknüpft. Diese wie schon die bayrischen Ritterstücke des späteren Ministers und Präsidenten Graf Joseph August von Törring „Agnes Bernauerin“ (1780) und des Münchener Intendanten Joseph Marius Babo „Otto von Wittelsbach“ (1782) sind fern von stürmerischen Regungen. In den beiden genannten Dramen sind ausgezeichnet wirkungsvolle historische Stoffe: die durch das Staatsinteresse grausam gestörte Ehe des Herzogs Albrecht von Bayern mit der Augsburger Baderstochter und die Tötung des falschen, ränkevollen Kaisers Philipp von Schwaben durch den von ihm getäuschten, ehrlichen Pfalzgrafen tragisch behandelt. Hebbel und Otto Ludwig haben in neuerer Zeit im ganzen die durch Törring gegebene Fassung des Agnesstoffes beibehalten. Das vaterländische Selbstgefühl und die Freude an der eigenen tüchtigen Volksart kommt in den bayrischen Ritterdramen besonders zum Ausdruck. Sicher ist dies der Hauptgrund für die auffallend lange Erhaltung des modernen Rittergeschmacks gerade in den breiteren Volksschichten, wo er noch nicht ganz erloschen ist und poetisch jedenfalls mehr Achtung verdient, als der ihn ersetzende am französisch-englischen Kriminal-(Detektiv-)Roman und -Drama.

Das innerliche subjektive Seitenstück zu „Götz“ ist Werther. In diesem berühmtesten deutschen Romane ist das ganz persönliche Mißverhältnis zur Welt der Familie in einer ebenso klassischen Figur zum Ausdrucke gebracht, wie im „Götz“ das politische und soziale zum Staat. Es ergriff die Zeit noch mehr als schon der „Götz“. Wenn dieser im Vaterlande den eigentlichen Nachklang fand, so der „Werther“ im Auslande, ja man kann es bei diesem Buche eher als bei jedem anderen sagen: in der ganzen Welt. Zu den Liebhabern des Romans gehörte, eigenartig genug, besonders Napoleon Bonaparte, der ihn im Lager als ständiges Lesebuch mit sich führte. Er hob später Goethe gegenüber hervor, daß ihm das Hineinziehen des Ehrgeizes in „Werthers Leiden“ nicht entspreche. Sollte das nicht

fast den Eindruck erwecken, er selber sei bei seinem weltumstürzlerischen Vorgehen ursprünglich von rein idealen wertherischen Stimmungen ausgegangen? Im „Werther", der Stimmung, die ihn leidenschaftlich aufgriff und zu einem wahren „Wertherfieber" anschwoll, finden wir die innere Entladung des Revolutionsdranges. Sie wendet sich gegen die Entartung der lieblosen, zwangsmäßigen, nur noch zum Geschäft gebrauchten Ehe; wirksamer als Rousseau in der „Neuen Heloise", von der Goethe die Briefform entlehnt. Denn sie wühlt tiefer und weiter die Empfindung auf; nicht in zerfließender Breite, wie Rousseau, sondern gedrängt, in elektrisch schlagender Kürze, an einem männlichen Opfer. Homer, die Bibel und Ossians Klage um den Verlust der alten goldenen Helden und Väterzeit führen Werther auf seinem Todeswege. Der Ekel an der Welt, aus einem zu hochgestimmten Gefühle ihres göttlichen Zusammenhangs als reine, kindliche, treue, fühlende Natur entsprungen, dieser empfindsamste „sentimentalischste" aller Vorwürfe kann nach Schiller nicht „naiver", natürlicher, allgemeingültiger dargestellt werden. Daß gerade die Liebe zu Lotte, der Braut Alberts, des befreundeten Ehrenmannes, Werthern die selbstmörderische Pistole in die Hand drückt, ist nur der Halt, gleichsam das Kennwort dieser Herzengeschichte. Werther wird Selbstmörder unter allen Umständen, so wenig er „pathologisch" als solcher gekennzeichnet ist. Er ist unfähig zu leben aus sinnlicher Unbefriedigung an dem wirren, trüben Weltlauf, aus unerfülltem Begehren nach dem reinen Ideal. Lottens Versagung ist nur der starke sinnfällige Ausdruck für das, was ihm in der Welt nicht werden kann. Zum Überfluß hat dann noch Millers „Siegwart" gezeigt, daß eine so haltlos im Gefühl versinkende Natur auch im Kloster keinen Platz hat.

Die äußeren Anlässe zur Anspinnung der Wertherfabel aus dem Wetzlarer Aufenthalt, die vorübergehende Neigung Goethes zu Charlotte Buff, der Braut des Legationsrats Albert Kestner, und der Selbstmord seines Amtsgenossen, des jungen Braunschweigers Jerusalem, aus ähnlichem Motive, sind daher nur der zufälligen Stütze zu vergleichen, an die sich die Teilchen einer chemischen Lösung ankristallisieren. Im zweiten Teil

überwiegt auch das Bild der Tochter Sophie Laroches, Maximiliane Brentano in Frankfurt. Die in aller Welt beredeten Wetzlarer Urbilder von Albert und Lotte ließen es gleichwohl ihren Abschilderer fühlen, daß der Dichter ein besonderartiger Künstler sei; und Lessing veröffentlichte zur Ehrenrettung seines in Werther „ganz verfehlt gezeichneten" jungen Freundes dessen „wahre, denkende" philosophische Aufsätze. Er eiferte, einig mit seinem späteren Feinde, dem Hauptpastor Goeze, gegen die Verherrlichung des „Selbstmordes aus Liebe", den man im Altertum kaum einem Mädelchen verziehen haben würde. Indem er (verschrobene) christliche Erziehung für „solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale" verantwortlich macht, treibt er freilich den Teufel mit Beelzebub aus, dadurch daß er Goethen „noch ein Kapitelchen zum Schlusse" empfiehlt, „je zynischer, je besser". Goethe folgte ihm in seiner Weise in (Werthers) „Briefen aus der Schweiz" am sehr freien Schlusse. Verse vor der zweiten Auflage des Werther warnen die Selbstmordkandidaten in seinem Zeichen: „Du sei ein Mann und folge mir nicht nach!" Das nüchterne Spottbild Nicolais, das Werthers „Freuden" als Ehemann an der Seite Lottes zeichnete, kränkte ihn so, wie Fritz Jacobis eigentümliche bedenkliche Nutzanwendungen im „Allwill" und besonders im „Woldemar".

Goethe schied nach seinem Bekenntnis mit diesem Ausbruch die krankhafte Stimmung nicht bloß seiner Zeit, sondern man kann wohl sagen aller Zeiten, aus sich aus. Doch noch in später Zeit hatte er Anlaß, den „vielbeweinten Schatten" Werthers — in der lyrischen „Trilogie der Leidenschaft" zu beschwören. Der „Werther" erschien 1774. Die unzählbaren Nachdrucke haben für das Werk selber den Nachteil gebracht, daß es sich in einer immer verderbteren Textgestalt selbst in der vom Autor veranstalteten Ausgabe forterbte, die erst in unserer Zeit berichtigt worden ist.

Als ein schwächerer Nachstoß des Wertherausbruchs kann das Drama „Stella, ein Schauspiel für Liebende" (1776) angesehen werden. Aus ihm wurde später (1805) durch tragische Lösung des erst zu einer Doppelehe führenden dramatischen Knotens ein „Trauerspiel". Über die persönlichen Anlässe dieses

problematischen Stückes ist ohne Grund und Ziel viel Klatsch zusammenphantasiert worden. Dagegen kann der in sehr kurzer Zeit auf liebes, gefälliges Versprechen (1774) entstandene „Clavigo“ wieder in Beziehung zu dem Sesenheimer Vorfall gesetzt werden. Er dramatisiert die Geschichte eines aus Rücksichten der Karriere verlassenen Mädchens (nach einer juristischen Anklageschrift des französischen Revolutionsdichters Beaumarchais gegen den gleichnamigen spanischen Verführer seiner Schwester). Clavigo fällt an der Bahre der Verlassenen durch ihren Bruder. Die „große Generalbeichte“ des „Werther“ ist erst durch dies persönliche Schuldbekenntnis vollständig und wirksam geworden. Im „Clavigo“ kehrt Goethe unter dem Mißfallen Mercks (des mephistophelischen „Carlos“ in diesem Drama) zur straffen Tathandlung und bühnengemäßen Szenenführung der dramatischen Form zurück. Wesentlich aus diesem Grunde wurzelte er mehr als die anderen Goetheschen Stücke im Spielplan der Theater ein.

Mit neuem Mute und frischer Kraft stürzte sich damals der Dichter auf Bewältigung ungemeiner, weltumspannender Vorwürfe. „Der ewige Jude“ als Urzeuge des Christentums und der „Faust“ wurden, jener episch, dieser dramatisch, die poetischen Träger seiner Gott- und Menschheitsideen; die ihn des Nachts „wie einen Tollen aus dem Bette springen ließen“, um im Dunklen quer übers Papier in „Knittelversen“ und „freien Rhythmen“ die strömende Empfindung des „sehnsuchtsvollen Busens“ los zu werden; die ihn als „Wanderer“ in Regen und Sturm umhertrieben, „den du nicht verlässest, Genius — wirst ihn heben übern Schlammpfad mit den Feuerflügeln“; die ihn in prometheischem Gefühl Zeus Dienste und Anbetung aufkündigen ließen, „dem Schlafenden da droben“: „Wähntest du etwa — ich sollte das Leben hassen — in Wüsten fliehen — weil nicht alle — Blütenträume reiften? — Hier sitz' ich — forme Menschen — nach meinem Bilde — ein Geschlecht, das mir gleich sei — zu leiden, zu weinen — zu genießen und zu freuen sich — und dein nicht zu achten — wie ich!“ Wie der antike Selbstmenschenschöpfer „Prometheus“ sollte noch der religionsgeschichtliche Vertreter des Allgottgedankens „Ma-

homet“ in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt werden. Hier erhielt sich neben einer „Hymne“ (über den Gestirnendienst nach der sechsten Sure des Koran) nur ein Gedicht: Mahomets (Wechsel-)Gesang von der raschen Ausbreitung seiner Lehre im Bilde eines Stromes. Das oben angeführte Prometheusgedicht spielte mit die Hauptrolle in dem früher erwähnten Streite über Lessings Spinozismus. Lessing sollte sich Jacobi gegenüber mit dem darin ausgesprochenen Grundgedanken der Aufgabe eines persönlichen Gottes in eins gesetzt haben. Von dem „Urfaust“ jener Jahre liegt jetzt eine ungefähre Fassung vor — allerdings nur die Nachschrift einer Vorlesung schon aus der späteren weimarischen Zeit. Jedenfalls zeigt sie in der Schüler- und Kellerszene noch sehr jugendliche Züge, faßt Mephistopheles noch nicht als höllischen Geist, Faust noch als Zauberer auf. Doch die Gretchentragödie, bis auf Valentins Zweikampf, bietet sie vollständig, ohne das jetzige „ist gerettet“ am Schluß! Die Form ist im ganzen die gleiche, sogar in der derberen „Zeche“ auf Knittelreime angelegt.

Nächst dem „Faust“ ist es nur noch ein anderer großer Plan aus jener Zeit, der „Egmont“, der später zur vollen Ausgestaltung gelangte. Dagegen äußerte sich das frisch erlangte Unabhängigkeitsgefühl vom Geist der Zeit in kleineren, abgerundeten Nebenwerken, übermütigen Abfertigungen vordringlicher Zeitgeister. Einige haben eine persönliche Spitze. So ironisiert der Prolog zu den „Neuesten Offenbarungen Gottes, verdeutscht durch Doktor Karl Friedrich Bahrdt“ einen zudringlichen Aufklärer, der Christi Lehre in den Evangelien als Teetischweisheit auffaßte; das Fastnachtspiel vom „Pater Brey“ einen der empfindelnden Freundschaftsapostel; die schon erwähnte antike Kraftposse „Götter, Helden und Wieland“ Wielands griechische Porzellanhelden in seinem Singspiel „Alceste“. Goethes Straßburger Genosse Wagner suchte diese Satire durch einen plumpen, stellenweise rein persönlichen Angriff im Sinne Werther-Goethes: „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten“ zu verschärfen, dessen Verfasserschaft Goethe öffentlich von sich abwies. „Künstlers Erdenwallen“ zeigt eines ehrlichen Malers mühselige, entwürdigende

Plackerei in kinderreicher Ehe ums liebe Brot; später (in Rom 1788) durch „Künstlers Apotheose“ im Ruhme der Nachwelt mildernd ergänzt. „Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern“ streift unter Vorführung des Meßrummels mit einem Spiel von „Esther und Mardochai“ Frankfurter Verhältnisse. „Hanswursts Hochzeit“, durch seinen Vormund, den Pritschmeister „Kilian Brustfleck“, erst nach Goethes Tod bruchstückweise bekannt geworden, scheint private Ausgeburt toller unflätiger Laune. In „Satyros oder der vergötterte Waldteufel“ (auch erst 1817) persönliche Beziehungen sehen zu wollen, sei es auf Basedow oder den Schweizer zweideutigen Naturheiligen Christoph Kaufmann, „Gottes Spürhund“, oder gar auf Herder, erscheint überflüssig. Das verschroben-lüsterne Rousseautum ist hier im allgemeinen verkörpert.

Der müßige Aufenthalt im Elternhause und unter dem Frankfurter Goldpfahlbürgertum drückte auf den Freiheits- und Tätigkeitsbedürftigen. Ein schwankendes Verlobungsverhältnis mit der schönen vielumworbenen Tochter eines reichen Frankfurter Bankierhauses, Anna Elisabeth Schönemann (Lili), trat hinzu: „Warum ziehst du mich unwiderstehlich — ach, in jene Pracht? — War ich guter Junge nicht so selig — in der öden Nacht?“ Der damalige Modetitel „An Belinden“ ward diesem Gedicht in Jacobis Zeitschrift „Iris“ von 1775, der Bringerin Goethischer Jugendlyrik, wohl zunächst vom Herausgeber. Doch verwendete ihn Goethe auch sonst in Reimen an „Lili“. „Liebe! Liebe, laß mich los!“ beschwört der ein „neues, fremdes Leben“ ängstlich von sich abwehrende Dichter am Schluß einer anderen klassischen Ausmalung des Liebeszwiespalts: „Herz, mein Herz, was soll das geben?“ „Lilis (Tier-)Park“ gibt in dramatischer Symbolik, der damalige Briefwechsel mit „Gustchen“ Stolberg, der Schwester der befreundeten gräflichen Dichter, in persönlicher offener Herzensaussprache die ergänzende Erklärung, warum das Verlöbnis aufgelöst wurde. Ein Besuch bei der trotz ihrer Eheschеu mit einem Freunde Goethes (Schlosser) verheirateten Schwester Kornelie wirkte dabei mit.

Goethe war eben im Begriffe, durch eine Reise nach dem

Süden sich aus aller Beziehung zur alten Umgebung herauszureißen. Sie führte ihn (mit den Stolbergs) nach der Schweiz, als ein früher (Dezember 1774) bei gelegentlicher Begegnung in Frankfurt geknüpftes freundschaftliches Verhältnis zu dem jungen Herzog Karl August von Weimar eine für sein ganzes Leben entscheidende Wirksamkeit gewann. Goethe wurde im November 1775 förmlich nach Weimar eingeladen. Er folgte dem Rufe an die kleine Residenz, die durch ihn ihren Weltruf gewinnen und weit über ein halbes Jahrhundert der Schauplatz seines unvergleichlichen Wirkens und Strebens werden sollte. Über die Zuträglichkeit des Eintritts in die Hof- und Regierungskreise für Goethes poetische Bestimmung sind die Ansichten von Anfang an sehr geteilt gewesen. Erst schimpfte man über die tolle Poetenwirtschaft, die er einführte. Klopstocks schon erwähntem Strafbrief „im Namen deutscher Ehre und Poesie“ wollen wir hier nur hinzufügen, daß er sein Schoßkind Friedrich von Stolberg aus diesem Grunde von Weimar fernhielt. Dafür zog Goethe von seinen Freunden gleich im Anfang Herder nach. Als Goethe dann das kurze Vorspiel des Übermuts in ernste Durcharbeitung seiner Aufgabe überführte, als er die „Basiliskenblicke“ der wutschäumenden Höflinge und Beamten entwaffnete und selbst die höchsten Anforderungen an Regierungspflichten als erster Staatsminister in umfassendster Tätigkeit unter sich ließ: da meldete sich die Unzufriedenheit über die vermeintliche Verkennung seiner Bestimmung, über die Vergeudung seiner Kräfte in Amtsgeschäften und die Erniedrigung seines eigentlichen Berufes, des poetischen, zur Unterhaltung einer Hofgesellschaft.

Wie Goethe seine Bestimmung sich im höchsten Sinne gegenwärtig erhielt, belegen, poetisch und menschlich, die Zeugnisse gerade seines damaligen engen Anschlusses an „das Göttliche“ mit dem Leitwort: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut ...“ Gleich Anfang des Jahres 1776 rettet „Hans Sachsens poetische Sendung“ die Muse des verkannten Dichters bürgerlich „tätiger Ehrbarkeit“ und Narren heilender Laune. „Harzreise im Winter“ (Januar 1777) zeigt mitten im Glück und seiner Jagd Goethes warme tätige An-

teilnahme an einem fernen, fremden Unglücklichen: „Aber abseits wer ist's?" „Ilmenau" (1783) erklärt in edler Beichte an der Stätte mancher jugendlichen Tollheit sein Verhältnis zum Herzog und den Seinen. Das erhabene Bruchstück des weit angelegten epischen Mysteriums der christlichen Menschlichkeit „Die Geheimnisse" schildert einen „Bruderbund" im Zeichen des „Rosenkreuzes", nach dem Vorbilde der Apostel versammelt um ihren abscheidenden Heiligen „Humanus" (den Menschlichen). Der fremd hinzutretende schlichte „Bruder Markus" (der Evangelist? wohl eher maricus von mas, Mann, Mensch) soll ihn ersetzen. Der geschilderten Örtlichkeit könnte die Lage des Klosters Einsiedeln in der Schweiz vorbildlich gewesen sein. Es träumt die Verbrüderung der getrennten Weltreligionen in der Liebe auf Grund ihres allseitigen Verständnisses. Seine herrlichen Eingangsstrophen, in denen der durch fallenden Nebel emporsteigende Dichter „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" empfängt, stellte er als „Zueignung" vor seine Gedichte.

Was Goethes Hofdichtung in Weimar betrifft, so muß man sich gegenwärtig halten, daß das höfische Liebhabertheater in Weimar, Tiefurt und Ettersburg nicht bloß graziöse Operetten wie „Jery und Bätely" (die durch Grobheit belehrte Spröde) veranlaßte, nicht bloß Scherzspiele mit tieferer Bedeutung, wie den „Triumph der Empfindsamkeit" (in einer mit Büchern ausgestopften Puppe). Von ihnen wurden übrigens „Erwin und Elmire" und das harmlose Räuberstück „Klaudine von Villabella" — besonders das erste ein Spiegel des Verhältnisses zu Lili — schon aus Frankfurt mitgebracht und später nur umgearbeitet. Auch Kleinode des Goethischen Fühlens mit dem Menschlichen, des Goethischen Denkens über „die Natur" führen diese Hofgesellschaftsspiele mit sich. Auf Anregung der Herzogin Amalie erhielten sie im handschriftlichen „Journal von Tiefurt" (1781—1784) eine allgemeine Sammelstelle. Die Ballade vom „Erlkönig" diente als Einleitung des Nachtspiels „Die (ertrunken geglaubte) Fischerin", das auf dem Naturtheater an der Ilm mit Rembrandtischer Beleuchtung (Fackeln) aufgeführt wurde. Das später von Goethe (und Schopenhauer)

besonders geschätzte antike „Monodrama“ des Sündenfalls war „freventlich eingeschaltet“ als vierter Akt in den „Triumph“. Die „einzige Spielerin“ ist Proserpina, die, von Pluto in die Unterwelt geschleppt, ihr erst verfällt, da sie vom Granatapfel ißt. Hier wurde „Iphigenie“ in ihrem ersten prosaischen Entwurf zuerst dargestellt, wobei der Herzog selbst mit einem Prinzen in der Rolle des Pylades abwechselte. Noch ein anderer Versuch, die im göttlichen Gericht sich lösenden Wirrnisse eines tragischen Familiengeschickes im antiken Sinne zu behandeln, Elpenor, der Sohn der Hoffnung, nach wohl frei erfundener Fabel in jambischer Sprache, gedieh nicht über den zweiten Akt hinaus. Weder Schillers Zuspruch noch Zelters Begeisterung haben später vermocht, den Dichter zur Fortsetzung des nach seiner Aussage falsch entworfenen Bruchstückes anzuregen. Sogar das herzliche kleinbürgerliche Schauspiel „Die Geschwister“ entstand gleichfalls für jene Hofzwecke. Goethe selbst spielte den „Wilhelm“, der die Tochter seiner verehrten Freundin Charlotte in der Täuschung erhält, sie sei seine Schwester, bis die Stimme der Natur ihre andersgeartete Neigung zu ihm verrät.

Auch bei dieser dichterischen Gestaltung eigener Stimmungen und Erlebnisse wird man nicht nach plumpem Abklatsch persönlicher Beziehungen — und gar zur eigenen Schwester — suchen dürfen. Goethes inniges Verhältnis zu der älteren, nicht schönen, aber tief anziehenden Charlotte von Stein, Frau des Oberstallmeisters (geb. von Schardt), spielt mehrfach, sogar in einem nur hier erhaltenen Briefe von ihr, in das Stück hinein. Doch nur eben so, wie er es ihr bei einer anderen Gelegenheit ausdrückt, „daß er nur einige Tropfen ihres Wesens darein goß, nur so viel es braucht, um zu tingieren“, ihm ihre Farbe zu geben. In den fünffüßigen Jambenstrophen, denen er jetzt (1776) gern sein tiefstes Fühlen anvertraut („Warum gabst du uns die tiefen Blicke“) ruft er ihr zu: „Ach, du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau!“ „Lida“, wie der Name dieser „Lotte“ in der Goethischen Dichtung lautet — vielleicht nach Horazens Lebensliebe Lydia — erwies sich als die nachhaltigst einflußreiche unter den vielen Lebensfreundinnen des Dichters.

Die äußere Umwandlung des Revolutionärs zum Hof- und Staatsmann hat sich auf Grund der inneren Reifung des Rousseauschen Natur- und Gefühlschwelgers zum geistig geklärten, formstrengen klassischen Dichter an der Hand dieser Frau vollzogen. „Schülerin des Spinoza und Schwester des heiligen Christes", wie Herder sie (1784) am 25. Dezember, ihrem Geburtstage, anredet, hat sie jenen Zug zur Weltbeherrschung im Geiste und Selbstbezwingung in der Liebe in Goethe auswirken helfen, der ihn fortan als Dichter und Mensch kennzeichnet. Es geschah auf Grund der Lehre des Haager mystischen Philosophen der Gottnatur, aus Eigennutz — zugunsten der eigenen höheren Natur, die nur darin ihr Glück findet — selbstlos zu sein; Menschen und Dinge ohne Haß und Parteigunst, als von Ewigkeit her so gegeben („sub specie aeterni") aufzufassen. „Alles verstehen, heißt alles verzeihen." Darin besteht die Freiheit des höheren Menschen inmitten der unverbrüchlich alles unter ihr Gesetz zwingenden ewigen Notwendigkeit. Es war Friedensluft, was ihn hier anwehte. „Der du vom Himmel bist", den süßen Frieden ruft „Wanderers Nachtlied" jetzt in seine Brust, die „Ruhe, die über allen Gipfeln ist". Er stillt den rauschenden Fluß des eigenen Innern, „wenn er in der Winternacht wütend überschwillt". Eine verstörte Liebende, die sich „den Werther in der Tasche" an des Dichters Lieblingsplatze (Januar 1778) in der Ilm ertränkte, erklärt wohl die ursprüngliche Fassung: „Wenn in öder Winternacht er vom Tode schwillt." Denn er „besaß es doch einmal, was so köstlich ist, daß man doch zu seiner Qual nimmer es vergißt". Die Textgestaltung des zauberhaften Liedes „An den Mond", wie es in den Briefen an Frau von Stein auftritt, verrät manches:

Das du so beweglich kennst,
Dieses Herz in Brand,
Haltet ihr wie ein Gespenst
An den Fluß gebannt.

Ist hier der „lindernde (!) Blick des Mondes" und „das Auge der Liebsten" (später: „des Freundes") gemeint, die den Dichter als „Gespenst" am Flusse des „lieben (weimarischen) Tales" zurückhalten?

Die Petrarcasche Lauraliebe zu Frau von Stein hat in Goethe den Dichter stets wach und rege gehalten, während er (seit 1782 durch den Kaiser geadelt) den Geheimrat und Staatsminister in dem Umfange vertreten mußte, wie er, der nichts halb tat, ihn wirklich vertrat. Wichtig genug waren diese Amtsjahre für ihn. Da ihm ohnehin ein vollgemessenes Maß des zeitlichen Wirkens von der Vorsehung zuteil ward, so verschlägt der Abbruch an der Fülle seines dichterischen Schaffens wenig. Sein in allen Dingen Einheit und Bezug schaffender Geist war auch im höheren Sinne nicht müßig, während er Musterungen vornahm, Wege und Bauten beaufsichtigte und mit seinem Herrn diplomatische Reisen machte. Gegenüber dem wehrlosen Zustand zwischen zwei Übeln (Preußen und Österreich) arbeitete er damals an dem Zusammenschluß der kleineren deutschen Staaten im „Fürstenbund". 1778 waren sie in Berlin, wo die Goethe nach ihrer Weise andichtende Karschin (an Gleim) köstlich schildert: wie „er keinem Dichter die Cour machte", nur bei Mendelssohn, Chodowiecki und „bey mich ging", „keine Bückerling und Handkuß verteilte", „ein großer Kinderfreund und für die Ehe reif" sei. Ein neu vertrautes Verhältnis zum Herzog knüpfte 1779 die gemeinsame Schweizer Reise. Im (ursprünglichen „Wechsel-)Gesang der Geister über den Wassern" lebt der Eindruck des „Staubbachs" bei Lauterbrunnen. Eine reiche Quelle für seine Naturanschauung wurde der Ilmenauer Bergbau mit seinen geologischen Anregungen. Dadurch wird ihm die vulkanistische Theorie von der Erdgestaltung durch plötzliche innere Erschütterungen zum jetzt verhaßten Sinnbild der Revolution. Er huldigt dem Neptunismus, der mild stetigen Umgestaltung durch das „Wasser, aus dem alles entstanden ist". Gewiß erschöpfte sich das geschäftliche Zwischenspiel in Goethes Leben zu seiner Zeit. Aber der Dichter war der erste, der alsdann entscheidende Schritte wieder hinüber in sein heimisches Bereich unternahm.

Im September 1786 erfolgte von Karlsbad aus seine fluchtähnliche Reise nach Italien, dem Lande seiner immer wieder hingehaltenen Sehnsucht, die so ergreifend aus den vielgesungenen Versen seiner Mignon spricht: „Kennst du das

Land, wo die Zitronen blüh'n?" Dort fand er sich, wie er an den Herzog schrieb, „als Künstler wieder". Dort vollendete sich jene klassische Umwandlung, die sich lebhaft in der Umarbeitung und Fortführung der großen Werke seines Reifungsprozesses, des Egmont, der Iphigenie, des Tasso, des Wilhelm Meister und des Faust ausdrückt. Gerade ihr gegenüber erneuerte sich damals das Sturm-und-Drang-Getöse in Schillers Jugenddichtung. Wohl mochte es ihn als Verschärfung des längst für sich Überwundenen abstoßen, ja verletzen. Der edel kräftig sich daraus emporringende Dichter zog ihn unauflöslich an bei der ersten näheren Berührung, da es ihm schien, „als wenn wir nach einem so unvermuteten Begegnen miteinander fortwandern müßten".

„Ich habe den redlichen und so seltenen Ernst, der in allem erscheint, was Sie geschrieben und getan haben, immer zu schätzen gewußt." Mit dieser schlichten Anerkennung seines herzlichen Erwiderungsschreibens auf Schillers geistige Begrüßung hat Goethe das Treibende in Schillers Genius lebendig hervorgehoben. Wenn das Genie überhaupt ein eigentümlicher, nur ihm selbst verständlicher Ernst kennzeichnet, in dem, was den anderen nur Mittel für ihr Fortkommen in der Welt ist, Zweck der Erkenntnis und des Wirkens zu sehen, so hat sich in Schiller diese Gabe in einer für alle Zeit deutlichen Form ausgeprägt. Ja, wenn von irgendeinem das befremdliche Wort ausgesagt werden kann, so muß es von Schiller heißen, er habe sich durch seinen Ernst erst sein Genie errungen. Schiller ist vielleicht der aufstrebendste Geist der ganzen Weltgeschichte. Überschlägt man die kurze Spanne Zeit, die ihm für seine Ausbildung zugemessen war, so hat man erst den vollen Eindruck dieser geistigen Kraftleistung, der Heldenhaftigkeit dieses vorbildlichen Menschenlebens. „Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritte den Kreis des Wollens und Vollbringens maß", rief Goethe an seinem Grabe den Freunden zu. Ihm war nichts von den zahlreichen Vorteilen gegeben, die Goethe von der Geburt über die Masse der Sterblichen hoben. Er mochte wohl oft atemlos und entkräftet zusammensinken bei der „Herkulesarbeit" seines Lebens. Aber immer wieder ergriff ihn

mächtig jenes unnennbare Etwas, was den Menschen hinaushebt über die Qual, das Unrecht, ja über den Wechsel und die Vernichtung dieses Daseins. Dann „glühte seine Wange rot und röter — von jener Jugend, die uns nie entfliegt — von jenem Mut, der früher oder später — den Widerstand der stumpfen Welt besiegt, — von jenem Glauben, der sich stets erhöhter — bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt, — damit das Gute wachse, wirke, fromme, — damit der Tag dem Edlen endlich komme“. Fragen wir nach dem geheimen Beweger, der in Schiller diese Wirkungen hervorbrachte, so wissen wir es alle, daß es der Glaube an die Freiheit ist, der den Urgrund seines Wesens bildet; das Fundament, auf dem sein ganzes Sein und Dichten sich wie auf einem unerschütterlichen Felsen erhebt. Denn mehr als Glaube, felsenfeste Überzeugung war es ihm, „der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, und wär' er in Ketten geboren“. Die Beweggründe dieser Welt, die ihrem Vergötterer die zwangsmäßige Gebundenheit all unserer Handlungen vortäuschen, vermögen nichts bei seinem „heiligen Willen“, dem allzeit gegenwärtig „hoch über der Zeit und dem Raume schwebt lebendig der höchste Gedanke“. Denn, wie es wiederum der Freund in fest mit seinem Andenken verknüpften Versen aussprach, „hinter ihm im wesenlosen Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine“. So wurde er der herrliche Bewährer jenes Wortes, daß, wo der Geist der Freiheit ist, auch Gott sei. Was die innere Stimme sprach, hat die hoffende Seele nicht getäuscht. Er steht als siegreich Vollendeter am Ziele der schweren Bahn, ein Erwecker und Führer für alle, die den Ausgang suchen „aus dieses Tales Gründen, die der kalte Nebel drückt“. Er ist mit seiner triumphierenden Verkündigung des Ideals in diesem „Reich der Schatten“ gerade der Liebling des Volkes geworden, das letzten Endes doch wohl weiß, der Mensch lebt nicht vom Brot allein und Wasser tut's freilich nicht; das wohl herausfühlt, wer der rechte Mann für seine Bedürfnisse sei und wie die Kinder den Überklugen beschämt, der sich zu ihm herablassen zu müssen meint.

Schiller war der Bannerträger des Ideals, der geistigen Erhöhung und Verklärung alles Leiblichen, die wir mit dieser

Ableitung vom griechischen Worte für die reine „Gestalt“ verbinden. In seiner siegreichen Verteidigung ist er gesunken, aufgerieben durch die Anforderungen, die der selbstherrliche Geist an seinen Untergebenen, den Körper, stellte. Nur aus dem Wunder des Geistes ist es zu erklären, daß dieser schwache, schwindsüchtige Leib so lange der Riesenarbeit auszudauern vermochte. „Es ist der Geist, der sich den Körper schafft.“ „Nur der Körper eignet jenen Mächten, die das dunkle Schicksal flechten; aber frei von jeder Zeitgewalt, die Gespielin seliger Naturen, wandelt oben in des Lichtes Fluren, göttlich unter Göttern die Gestalt. Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben, werft die Angst des Irdischen von euch! Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben in des Ideales Reich!“ So ist Schiller der Dichter des Geistes, wie Goethe der der Natur; aber dem tiefer Denkenden kann es Aufklärungen geben, wie gerade sie sich treffen und im Innersten einander verstehen mußten. Schiller sah den Geist im Gegensatz, im steten Kampfe mit der Natur, wie es ihm im eigenen Leben beschieden war. Ihm brachte die geistlose Erkenntnis der Naturwissenschaft nur Verzweiflung an der Beseelung der Natur und damit letzten Endes der göttlichen Schöpfung. Ihm zerstörte sie nur die Verklärung glücklicher Menschenalter durch „jene schönen Wesen aus dem Fabelland“, die alten Götter. „Unbewußt der Freuden, die sie schenket, nie entzückt von ihrer Trefflichkeit, nie gewahr des Armes, der sie lenket, reicher nie durch meine Dankbarkeit, fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre, gleich dem toten Schlag der Pendeluhr dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere, die entgötterte Natur! Morgen wieder neu sich zu entbinden, wühlt sie heute sich ihr eignes Grab, und an ewig gleicher Spindel winden sich von selbst die Monde auf und ab. Müßig kehrten zu dem Dichterlande heim die Götter, unnütz einer Welt, die, entwachsen ihrem Gängelbande, sich durch eignes Schweben hält.“ Um so energischer warf er sich auf die Betätigung des Geistes innerhalb der Welt. Die Geschichte ward das große Sammelwerk, das „Repertorium für seine Phantasie“. Hier fand er die Offenbarung der Freiheit innerhalb des Naturganzen, die Bezwingung des Schicksals durch

den Starken; die Verachtung des Lebens, das „der Güter höchstes nicht" ist; als „der Übel größtes aber die Schuld", ausgeglichen durch eine ewige Gerechtigkeit. „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" konnte er in dem dramatischen Sinne ausrufen, den er dem Geschichtsverlaufe beilegte.

Schillers echt **tragische** Anlage ist auf diesem Untergrunde zu verstehen. Er besaß jene Rücksichtslosigkeit des Allgemeinen gegen den blinden Einzelwillen, die dort am Platze ist, „wo es gilt zu herrschen und zu schirmen, Kämpfer gegen Kämpfer stürmen, auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn". Jene oft bemerkte Grausamkeit des Dramatikers war ihm eigen, die Bosheit eines Charakters sich erst gütlich tun zu lassen vor der endlichen Vernichtung. Goethe hat das noch bei der letzten Schöpfung Schillers im „Tell" bei der Figur des Geßler angemerkt, der zuerst ohne jeden Anlaß das teuflische Gebot des Apfelschusses vom Haupte des Knaben erließ, während jetzt auf Goethes Anregung der Knabe sich zunächst der Treffsicherheit des Vaters rühmt. Gleich mit seinem „Franz Moor" schuf Schiller einen der ersten Bühnenteufel aller Literaturen in der ausgesprochenen Absicht, Shakespeares Richard III. selbständig zu erreichen. Und in der Tat ist Franz kein Abklatsch des Richard. Er besitzt seine eigene Grundschlechtigkeit. Ja im Grund ist er ein weit größerer Schuft als Richard, der ungebeugt die Folgen seiner Bosheit trägt. Franz winselt und heult; er ist die „Kanaille", wie er tituliert wird, der Vertreter des Erbärmlichen der Menschenbosheit. Aber auch dem edlen tragischen Charakter gegenüber, der an der Unangemessenheit seiner Natur oder seines Strebens zu seiner Weltstellung oder seiner Umgebung zugrunde geht, zeigt Schiller die ganze starre Unerbittlichkeit des Tragikers. Ja, er war so folgerichtig tragisch, daß er die Schicksalsidee der antiken Tragödie, in der auch eine ererbte, überkommene Schuld in der Weltstellung der Personen ihren Untergang herbeiführen kann, gegen unsere christlichen Begriffe wieder aufzufrischen wagte. Der Versuch (in der „Braut von Messina") mißlang, weniger in sich selbst als in seinen Nachahmungen. Aber Schillers tragisches Genie hat bei dieser kühnsten Erhebung in der tragischen **Brechung**

des **Willens** denn doch seinen wahrhaft antiken Charakter enthüllt.

Schillers ganze Persönlichkeit findet also in seiner **tragischen Dichtung** ihren notwendigen Ausdruck. Manche Mängel müssen sich daraus erklären. Das Übertriebene, Gewaltsame, Rhetorische seiner Lyrik sowie der gelegentliche Mangel an feinerer seelischer Ausgestaltung, an genauer Erklärung der Beweggründe, an eindringender Farbengebung in seinen Dramen ist bis zum Überdruß gerügt und höhnend nachgeäfft worden. Man überhebt sich dabei des Nachdenkens, wie der dramatische Dichter sich auch als Lyriker aussprechen muß, daß es ihm auch hier mehr auf den leidenschaftlichen Erguß selbst ankommen wird als auf Anlaß und Stimmung, die ihn eingegeben; mehr auf das Packende und Überzeugende der überraschenden Wirkung als auf Vorbereitung und Ausgleichung der Übergänge; mehr auf strenge Durchführung des Themas als auf Ausschöpfung seiner Beziehungen und Anklänge. Man vergißt, daß er der szenischen Wirkung halber darauf angewiesen ist, al fresco, „auf die Mauer“ zu malen, daß eine starke dramatische Wirkung gewöhnlich gerade auf geflissentliche **Beiseiteschiebung** eines Beweggrundes zurückgeht, daß Versenkung in behagliche Kleinmalerei mit dem großen Zuge der dramatischen Linienführung schlecht besteht.

Schiller zeigt alle diese Mängel zum Vorteil seiner theatralischen Wirkung — gerade Shakespeare gegenüber! So glücklich zutagetretende Mängel darf man sich wohl gefallen lassen. Fast in dieser Rechtfertigung schon einbegriffen ist die Aufhebung des oft gehörten Vorwurfs, er sei unfähig, Frauengestalten zu zeichnen. Gerade gegenüber der nachteiligen Vergleichung mit Goethes Meisterschaft in diesem Punkte muß daran erinnert werden, daß es nicht bloß der Dramatiker, sondern der Mann, genauer gesagt der ewige Jüngling in Schiller ist, der in der idealen Schattenhaftigkeit seiner Amalien und Theklas zum Ausdruck kommt. Einer idealen Kampfnatur, wie wir sie oben zu zeichnen versuchten, steht die Einseitigkeit gut, mit der sie nur den kämpfenden, denkenden Mann zu fassen versteht, nicht das mehr duldende Gemütsleben des Weibes; die in dessen Tiefen

nicht eindringen mag, wobei das Weib oft nicht gewinnt, und jene jünglinghafte Begeisterung für die ferne Hoheit und sittigende Macht des Weibes im allgemeinen bewahrt, die in der „Würde der Frauen“, der „Glocke“ und so oft bei Schiller ihren Preis findet. Wie sehr muß man überhaupt die befangene Geistreichelei und Vornehmtuerei bedauern, die wie schon der Herdersche und dann der romantische Kreis sich nicht gestattet, in die brausenden Chöre unseres männlichen Dichters freudig mit einzufallen, bloß weil auch der Kreis der Liedertafel ihre Melodie zu fassen vermag. Hätten wir sie nur oft, solche Weisen wie das „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ und den Psalmvers „Froh, wie seine Sonnen fliegen, durch des Himmels prächt'gen Plan, wandelt, Brüder, eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen!“

Leider ist das „Alltagsgewäsch“ des „Festgemauert in der Erden steht die Form aus Lehm gebrannt“ eine so einzige Erscheinung, daß wir nur wünschen können, das Hohe und Vielumfassende wäre öfters dieser Gefahr ausgesetzt. Da war unser Beethoven doch ein ganz anderer Mann, der, als er das Letzte und Höchste in seiner Kunst aussprechen wollte, zu nichts Besserem zu greifen wußte als zu der Stütze jener Massenworte „Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium ...“! Dafür hat auch ihm zwar ästhetische Überklugheit den Text gelesen, aber wo bleibt, wenn Schiller und Beethoven zu reden anfangen, die Stimme von David Friedrich Strauß? Wahrlich, es ist derselbe Ernst und die gleiche Größe der Gesinnung, die in jenen ehernen Strophen zu den Brüdern auf dem Erdenrund spricht, wie die, welche sich in die tiefsten philosophischen Gedankenschachte eingrub und das lauterste Gold eigenen Fundes daraus emporbrachte.

Die Neigung zur Philosophie bei Schiller, die er weit mehr selbsttätig gefördert hat als die Geschichte, ist das Ergebnis seiner poetischen Natur. Wir haben darüber im Eingang dieses Kapitels, zum Teil mit seinen Worten „über den sentimentalischen Dichter“ gesprochen. Die philosophische Betrachtung war die Rüstung zu seinem Lebenswerk. Ja, sie war ihm für uns mehr: sie war der Hebel für seine dichterischen Kräfte. „Sein

Verstand wirkte eigentlich mehr symbolisierend", das heißt er suchte die Anschauung zu dem, was ihm vorschwebte, zu der Idee. Wenn, wie er in einer seiner überbescheidenen Selbstkennzeichnungen sagt, sein „Bedürfnis und Streben ist, aus wenigem viel zu machen", so können wir nunmehr auf Grund der abgeschlossenen Leistung bezeugen, daß es ihm gelungen ist, jeweilig aus dem Einfachsten alles zu gestalten.

Dieselbe riesige Kraft der Eigenschaftsbestimmung: der Kategorie, die ihn befähigte, nach dem Modell eines Mühlbachs die Brandung des Weltmeers vorstellig zu machen, ließ aus dem springenden Punkte seiner sittlichen Grundidee die ganze bunt zusammengesetzte große Staatswelt seiner Dramen hervorgehen, die er niemals zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte. „Wenn, das Tote bildend zu beseelen, mit dem Stoff sich zu vermählen, tatenvoll der Genius entbrennt, da, da spanne sich des Fleißes Nerve, und beharrlich ringend unterwerfe der Gedanke sich das Element. Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet, rauscht der Wahrheit tief versteckter Born, nur des Meißels schwerem Schlag erweichet sich des Marmors sprödes Korn." In dieser Strophe des öfters aufgeführten bedeutungsschweren Gedichts („Das Ideal und das Leben") hat der Dichter sich selbst erschlossen.

Schillers Leben ist wie seine Persönlichkeit ganz sein Werk. Selten ist die Kraft der Anregung, die entschlossene Durchführung der Idee gegen allen Widerstand und Schwierigkeit so zur Geltung gelangt wie gerade in diesem Poetenleben, das der Welt anscheinend ebensogut einen großen Feldherrn hätte gewähren können, wenn der Held es nicht vorgezogen hätte, die nachhaltigeren Waffen des Geistes zu führen. Johann Christoph Friedrich Schiller ist ein echter Sohn des schwäbischen Stammes. Die seltene Vereinigung von Tatkraft und Ideenleben, welche von den schwäbischen Kaisern an viele seiner großen Landsgenossen auszeichnet, hat in diesem größten Schwaben ihren klassischen Ausdruck gefunden. Schiller ist zu Marbach am Neckar am 10. November 1759 geboren. Seine Mutter Dorothea war die Tochter des dortigen Wirtes zum

Löwen. Sein Vater, ein gelernter Bader, war als Regimentsfeldscher in bayrische Dienste getreten und rückte später in seiner Heimat zum Hauptmann auf. Sein wechselnder Aufenthalt führte die Familie nach Lorch, wo jener aus den Räubern bekannte Pastor Moser dem Knaben den ersten Unterricht erteilte, nach Ludwigsburg und endlich nach dem Lustschloß Solitüde bei Stuttgart, dessen Aufsicht dem Vater übertragen wurde. Die fromme, nichts weniger als literarische Mutter hatte ihr religiöses Gefühl auf den Knaben übertragen, dessen Redeschwung sich früh in Predigten ergoß und den geborenen Theologen in ihm erblicken ließ. Der Herzog Karl Eugen von Württemberg, der von den außergewöhnlichen Anlagen des Knaben gehört hatte, bestimmte es anders. Er befahl, daß der junge Mensch auf der von ihm für die Söhne seiner Offiziere gegründeten Militärakademie, der „Karlsschule", aufgenommen würde, und zwar für das Studium der Jurisprudenz. Schiller hat sieben Jahre (1773—1780) in dieser Lehrkaserne, erst auf der Solitüde, dann in Stuttgart, zugebracht.

Herzog Karl, Gemahl der Nichte Friedrichs des Großen, von leichtsinnig verschwenderischen Anfängen, denen Württemberg aber glänzende Bauwerke dankt, durch seine Madame de Maintenon, Franziska von Hohenheim, zum „Schulmeisterlein" bekehrt, leitete seine Anstalt ganz in dem Geiste der landesväterlichen Tyrannei, durch den er in der Geschichte verrufen ist. Der unüberwindlichen Abneigung des Zöglings gegen das juristische Studium wurde zwar insoweit nachgegeben, als er es (seit 1775) mit dem medizinischen vertauschen mußte. Aber die völlige Abgeschlossenheit und militärische Abrichtung der Schule trug nur dazu bei, den Trieb zur Freiheit und Poesie ins Maßlose zu verstärken. Das Übertriebene, ja Verzerrte seiner ganzen Auffassung in jener Zeit geht auf den schroffen Gegensatz einer solchen Natur zu dieser eingeschnürten Erziehung zurück. Seine Gedichte — „Der Eroberer" von 1777, angeregt durch Klopstocks Gericht über die Könige im 16. Gesange des Messias, „Leichenphantasie" von 1780 und „Elegie auf den frühzeitigen Tod eines Jünglings", des befreundeten Apothekersohnes J. Chr. Weckherlin, 1781 — ergehen sich in wüsten

Bildern, heulenden Ausrufungen und Flüchen, Hohnschreien über die Welt. Zumal das letzte aber zeigt bereits die Klaue des Löwen, die leidenschaftlich bewegte, mehr musikalische als klar bildmäßige Phantasie, den Glanz und die tönende Begeisterung des Redners, die Vorliebe für starke Worte und Gegensätze (Antithesen).

Wie ein ferner Stern glänzte damals Goethes Erscheinung vor dem jungen Eleven der Anstalt auf, als jener mit dem weimarischen Herzog auf der Rückreise von der Schweiz (1779) Stuttgart berührte. Er wohnte einer Preisverteilung in der Akademie an, bei der Schiller ausgezeichnet wurde. Auf die selbständigen Urteile seiner physiologischen Abgangsarbeit war ihm damals eben ein weiteres Jahr Karlsschule zur „Dämpfung seines Feuers" liebreichst zudiktiert worden. Das Feuer fraß nur in sich, und sein Ausbruch sind „Die Räuber". In einer der Abhandlungen, auf Grund deren er Ende 1780 wirklich endlich entlassen wurde, „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" hatte Schiller die Keckheit, eine Stelle aus den „Räubern" zur Beispielgebung aufzunehmen: als Entlehnung aus einem englischen Drama von „Krake". Das Stück war damals schon vollendet. Die Stelle ist aus der ersten Szene des fünften Akts. Es erschien im Sommer 1781 als „Schauspiel", schon das nächste Jahr „in zweiter verbesserter Auflage" mit einem aufspringenden Löwen im Titel und der Unterschrift „in Tirannos" (gegen die Unterdrücker). Bei dem großen Aufsehen, das es erregte, wurde es am 13. Januar 1782 von dem Theaterintendanten von Dalberg in Mannheim als „Trauerspiel" stark gekürzt zuerst zur Aufführung gebracht. Die Handlung wurde zurückverlegt in die Zeit, „als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden in Deutschland stiftete". Eine moralische Erklärung mußte „der Verfasser an das Publikum" richten.

Die Idee des furchtbaren Stückes, das noch einmal allen Atem des „Sturmes und Dranges" in sich gesammelt zeigt, ist im Grunde die höchste Steigerung des „Götz von Berlichingen". Nur bricht sie sich auf diesem Gipfel und wird wirklich tragisch. Woher Schiller die erste Anregung zu seinem edlen Räuber hat,

beantwortet er in der Selbstanzeige seiner Zeitschrift „Wirtembergisches Repertorium“ mit dem Hinweis auf den Plutarch, der nach Rousseau „erhabene Verbrecher“ zu Helden wählte, und auf Cervantes' „ehrwürdigen Räuber Roque“ im Don Quixote. Schuberts Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“, im „Schwäbischen Magazin“ von 1775 mit dem Zusatz „für ein Genie, um eine Komödie daraus zu machen“, führt ein ähnliches feindliches Brüderpaar vor, aber mit rührsamem Schluß. Der böse Bruder, in den „Räubern“ Franz Moor, der Bauernschinder, Lust- und Mordbube, der durch seine Ränke zu Hause den älteren Bruder Karl auf der Universität zum Äußersten treibt und schließlich den Vater lebendig begräbt, um die Familienherrschaft anzutreten, ist bei Schiller aus dem kirchlichen Heuchler Schubarts zum materialistischen Gottesleugner geworden. Schillers Selbstanzeige macht eine „so herzverderbliche Philosophie“ verantwortlich für „dieses Ungeheuer der sich selbst befleckenden Natur in einer Jünglingsseele“. Der durch ihn unter die Räuber getriebene edle Karl Moor ist der eigenste, echt Schillerische Ausdruck der Stimmung seiner Zeit. Daß Menschentum, Recht und Wahrheit sich schließlich zu einem Räuber flüchten müssen, einzig weil er es wagt, der Vertreter der Freiheit in einem knechtischen Zeitalter zu sein, ein solcher Einfall ist in seiner grausamen Idealität echt schillerisch. Aber auch dies ist schillerisch, daß er zeigt, wie das Heraustreten eines solchen Willens aus den Schranken des Gesetzes zur Vernichtung führen muß. Daß er in ihm selbst die Erkenntnis herbeiführt, daß sein bloßes Beispiel („zwei Menschen wie ich“!) „den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würde“. Karl Moor lernt die knabenhafte Übereilung seines Gewaltschrittes durch die Entdeckung der Bübereien seines Bruders Franz einsehen. Gegen den Versuch der Umkehr erheben sich drohend in seinen fluchwürdigen Genossen die Schatten seiner fluchwürdigen Vergangenheit. Er kann nicht mehr zurück, und Auslieferung seiner selbst an das Gesetz, nicht Selbstmord, der nur Flucht wäre, ist seine einzige Verantwortung.

Das ist die Katastrophe dieses bei aller Unreife und Jugend-

lichkeit der Farbengebung meisterhaft entworfenen tragischen Charakters. Auch die Gruppenfiguren, sein Anstifter und warnendes Zerrbild Spiegelberg, die übrigen Räuber in allen Formen des Charakters und Schicksals von dem treuen Gefolgmann Schweizer und dem edlen Kosinsky bis zu den gemeinen Mitläufern, die beiden Vertreter der Geistlichkeit: alles hart, aber richtig gekennzeichnete Eigenartsbilder. Selbst die heute vornehm abgetane Amalia ist an ihrer Stelle, eben als Ideal gerade dieses Karl Moor, gar nicht anders denkbar. Das Drama würde unter jeder anderen Amalia leiden und kann sie nicht entbehren, wie bei „Muster"aufführungen versucht worden ist. So überspannt, wie Karl Moor dieses Weib sieht, so sieht er eben die Welt.

„Die Räuber" sind natürlich von Anfang an das Stück der Jugend gewesen. Aber auch der Gereifte wird immer wieder die Richtigkeit in der Behandlung und Durchbildung des verwegensten aller dichterischen Vorwürfe bewundern. Es ist das klassische Produkt der Unreife. Für die ungemeine Wirkung in der Zeit war wie gewöhnlich das Stoffliche sehr maßgebend. Bald wimmelt es von Räubern neben den Rittern in der Tagesliteratur, namentlich im Roman und äffte später schadenfroh den gereiften Verfasser. Für diesen hatte das Stück die denkbar ungünstigsten Folgen. Es war weniger der ganze Inhalt des Stückes, um den sich Schillers Herzog nur ironisch gekümmert zu haben scheint, als ein vorschriftswidriger Besuch einer Vorstellung seines Stückes ohne Urlaub und eine ganz lächerliche Beschwerde der in den „Räubern" einmal unglimpflich mitgenommenen Graubündner, was den nunmehrigen Regimentsmedikus in Ungnade brachte. Der Herzog verbot ihm einfach jede weitere schriftstellerische Tätigkeit. Als der Gemaßregelte eine Bittschrift einzureichen wagte, wurde ihm statt jedes Gehörs auch dies kurzerhand untersagt.

Mit dem Herzog war nicht zu spaßen. Das bezeugte u. a. Schillers Taufpate, der vom allmächtigen Günstling plötzlich erniedrigte und eingekerkerte Oberst Rieger, dessen „Spiel des Schicksals" bei diesem Fürsten der Dichter (1789 im Merkur) zu einer ergreifend tatsächlichen Erzählung verarbeitete.

Ein anderer Landsmann, der revolutionäre Zeitungschreiber Christian Friedrich Daniel Schubart (1739—1791), ein süddeutsches Gegenstück zu Bürger in seinem Leben wie in seiner liederlich sinnfälligen, roh anmutigen Poesie, verdankte ähnlich wie sein Stammesgenosse im 16. Jahrhundert Nikodemus Frischlin seinem unvorsichtigen Mundwerk seit 1777 ein trauriges Gefängnis auf Hohenasperg ohne Verhör, ohne Aussicht auf Erlösung. Sein berühmtestes Gedicht „Die Fürstengruft" (vor der Schillerschen „Aufschrift" in seiner Jugendgedichtsammlung), das sehr scharf mit lasterhaften despotischen Fürsten ins Gericht geht, trug nicht zur Verkürzung seiner Haft bei. Aus ihr ward der gebrochene Mann erst 1787 kurzerhand entlassen, um zum Theaterdirektor und Hofdichter ernannt zu werden. Eine in Berlin höchstes Aufsehen erregende Ode zum Preise Friedrichs des Großen mag die Verwendung des preußischen Hofes für ihn nach sich gezogen haben. Schiller entzog sich der Gefahr ähnlicher Schicksale mit wagendem Entschluß am 17. September 1782 durch die Flucht.

Sein Begleiter, der Musiker Streicher, hat später die Einzelheiten dieser entscheidungschweren Tage in Schillers Leben geschildert. Schiller war noch dazu als Deserteur aus seinem Militärverhältnis dem unberechenbaren Herzog gegenüber in kritischer Lage. In Mannheim, wohin er sich zunächst gewandt, fühlte er sich nicht allzu sicher. Dalberg, der Leiter des Theaters, auf den er seine ganze Hoffnung baute, befand sich gerade in Stuttgart bei seinem Herzog.

Von Sachsenhausen bei Frankfurt am Main wandte er sich brieflich an Dalberg und erhielt von dem ängstlichen Hofmann die Ablehnung, die er bei etwelcher Menschenkenntnis hätte erwarten müssen. Sein Fiesco, gegenwärtig sein ganzes Kapital, wurde unbrauchbar gefunden. Für den Verlag erhielt er elf Louisdor. Bei der späteren Aufführung in Mannheim sprach das Stück nicht an, mehr in Berlin und Frankfurt. „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua" (1783) ist als „republikanisches Trauerspiel" bezeichnet. Über die Schwierigkeit, einen rein „politischen Helden" zum Vorwurf zu nehmen, hat sich Schiller in der Vorrede selbst ausgesprochen, sowie über

sein Auskunftsmittel, „die kalte unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen — den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln". Wenn es ihm bloß darauf angekommen wäre, „von der erfinderischen Intrige Situationen für die Menschheit zu entlehnen", so hätte er seinen Zweck erreicht. Fiesco, der auf die Unzufriedenheit mit den Leitern der Republik sein eigenes Herzogtum begründen will, der überschlaue Staatsmann, der die Freiheit durch die Freiheit verrät, geht unter, da er am Ziele zu sein glaubt; ein Opfer der starren republikanischen Gesinnung (Verrina), die er als Mittel für seine Zwecke nützen zu können glaubte. Dies ist eine tragische Situation und beruht in ihrem dramatischen Abschluß auf der Erfindung des Dichters, der den Zufall des historischen Endes Fiescos für seine Zwecke nicht brauchen konnte. Anders steht es mit der menschlichen Persönlichkeit Fiescos an sich. Diese uns glaubhaft zu machen, hat der spätere Meister des „Wallenstein" noch nicht vermocht. Übertreibung und knabenhafte Absichtlichkeit verdirbt sein Spiel mit Julia zugunsten seiner Gemahlin Leonore. Daß er diese, das geheime Stichblatt aller seiner Anschläge, im Augenblick verliert, wo sie gelingen, ist ganz richtig beabsichtigt. Aber die Art, wie es durch seine eigene Hand geschieht, ist ein gar zu arger Theaterstreich. Gleichwohl ist der „Fiesco" durch seine übermäßig abgestufte Charakteristik ein vorzügliches Rollenstück, der spitzbübische Mohr, ein „konfiszierter Mohrenkopf", der Liebling grotesker Genredarstellung.

Der „Fiesco" stammt noch ganz aus der wüsten Stuttgarter Zeit, in der Schiller den Spiegel seines damaligen inneren Zustands, die „Anthologie auf das Jahr 1782", herausgab. Seine Stimmung als Arzt ohne Offiziersrang in einem verachteten, halb invaliden Regiment kennzeichnet die Widmung „aus Tobolsko" (Sibirien!): „Meinem Prinzipal, dem Tode, zugeschrieben!" In den „Lauraoden" besingt er hier eine keineswegs petrarchische Lauraliebe, sein Verhältnis zu der Hauptmannswitwe Vischer in überschwenglichster Weise und in entsetzlich unreinen schwäbischen Reimen. Aus ihrem Klavierspiel

beweist er das Dasein Gottes. In ihren Umarmungen offenbart sich ihm „das Geheimnis der Reminiszenz“, das heißt die (platonische) Rückerinnerung an die ursprüngliche Einheit der liebenden Seelen vor ihrer körperlichen Trennung durch ihren Fall in diese niedere Welt. Zwischen Klopstocks heilig ernster, übersinnlicher Weihe und Bürgers grob spaßender sinnlicher Plattheit taumelt des Dichters Phantasie wie betrunken hin und her. Im Gegensatz zu Goethes klarer, fest umrissener Bildlichkeit eignet der Schillerschen das Verschwimmen, das Zerfließen, die Unstetheit der Bilderfolge von Natur. Diese ist mehr musikalisch. Natur*gefühl* in des Wortes eigentlicher, schon im Sinne der Späteren „romantisch“ zu nennenden Bedeutung erfüllt ihre Schilderungen des Grenzenlosen: „Die Größe der Welt“, „Die Herrlichkeit der Schöpfung“, „Morgenphantasie“ (späterer Titel: „Der Flüchtling“ — nämlich aus der sinnlich sichtbaren Welt). Den wirkungsvollen Dramatiker zeigen ruhende und bewegte Szenen von gewaltiger Kraft: „Gruppe aus dem Tartarus“, „In einer Bataille; von einem Offizier“ (später „Die Schlacht“). Den Bürgerschen Stil vertritt besser als die Bierzeitungspoesie, die man damals noch unter einer (bänkelsängerischen) „Romanze“ verstand, das im weiten Sinne volkstümlichste der Schillerschen Jugendgedichte: „Die Kindsmörderin“ auf dem Hochgericht; der *lyrische* Beitrag des großen Dramatikers zum dramatischen Wettbewerb des „Sturmes und Dranges“ um dieses Thema. Den volkstümlichen Schwaben verraten nicht bloß die Reime, sondern auch die Uhland vorwegnehmende Verherrlichung des „Grafen Eberhard des Greiners“ (Die Reutlinger Schlacht). Die *Männlichkeit* dieser Gedichte läßt selbst ihre sehr harte Selbstbeurteilung im „Württembergischen Repertorium“ als ihren Vorzug inmitten der schmachtenden (Empfindsamkeits-) Mode gelten. Dies gilt nicht nur im Sinne der durch ihre Überjugendlichkeit zu geflügelten Worten gewordenen, später stark gekürzten „Männerwürde“ (zuerst: „Kastraten und Männer). Bis zur Vergöttlichung des „ewig Männlichen“ geht die „lyrische Operette“ (das ist im Wortgebrauche jener Zeit: kleine Oper) *Semele*. Sie stirbt, da sie Zeus, ihren Liebhaber, in seiner göttlichen Gestalt sehen will.

Den Mann als Gott zu sehen, kann ein sterbliches Weib nicht vertragen. Aber dicht neben dem Gotte steht der Arzt in medizinischen Bildern und schauerlich erhabenen Wirklichkeitsgesichten: „die Pest“.

Es war ganz gut, daß der Dichter diesem wirren Treiben zwischen Überspannung und Versumpfung durch das Schicksal entzogen wurde. Auf dem Gute der Mutter eines Schulfreundes, Frau von Wolzogen in Bauerbach (Sachs.-Mein.), wo der heimatlose Flüchtling ein rettendes Obdach fand, vollendete er in kurzer Zeit (bis Januar 1783) seine Abrechnung mit Stuttgart, das bürgerliche Trauerspiel „Luise Millerin“, später nach Ifflands Vorschlag „Kabale und Liebe“ genannt. Kabalen bedeuten in der damaligen Redeweise geheime boshafte Anschläge. Dies Gipfelstück der Revolutionsdramatik, ein drohendes Menetekel der faulen Fürsten- und Adelswirtschaft, reicht in seinem Entwurf auf die vierzehntägige Haft des Regimentswundarztes nach seiner Mannheimer Theaterreise zurück. Mit Lessings „Emilia“ teilt es jedenfalls den Hintergrund. Sein Erfolg war wiederum ein gewaltiger. Es wurde das Lieblingstück des Volkes, das von nun an den Dichter nicht mehr aus den Augen verlor und immer mehr ans Herz schloß. Hier ist das Motiv des Standesunterschiedes, der sich zwischen zwei füreinander geschaffene Herzen drängt, nicht mehr bloß der Gegenstand empfindsamen Redeschwunges. Es ist vor allem der Ausdruck der angesammelten Wut des dritten Standes über die elende Unterdrückung durch seine Beherrscher. Die Kehrseite des glänzenden Aufwandes der damaligen kleinen Fürstenhöfe, der ganze Jammer des ausgenützten, vergewaltigten, wie Ware als Kanonenfutter an fremde Mächte verschacherten Volkes, die schmähliche Verdorbenheit der Hofliebchenwirtschaft, die Feilheit der Ämter, das bodenlose Nichts des gesellschaftlichen Treibens: alles ist in flammenden Zügen wahl- und rücksichtslos wie mit einem Wurfe als ein Beispiel für viele hingestellt. Die Kunst in „Kabale und Liebe“ liegt vornehmlich in der Straffheit und Geschlossenheit des Baues, über der man alle Unwahrscheinlichkeit der Ränke des „Sekretär Wurm“, eines Genossen von Franz Moor, in den Kauf nimmt. Den poe-

ischen Wert bestimmt die flammende Entrüstung, der fort-
eißende innere Glaube des Dichters an die Notwendigkeit seines
Wortes. Über die gegeneinander wirkende Tugend- und Laster-
naschinerie der Handlung wird man sich erst klar, nachdem wohl
eder lesend oder schauend ihren zermalmenden Eindruck gespürt
at. Ferdinand und Luise sind gewiß Muster jugendlicher Re-
erei, namentlich letztere mit Tugend stets wie geladen. Aber
ie reine unverdorbene Jugend ist es wirklich, der sie das Wort
ühren gegenüber ihrer traurigen und jämmerlichen Umge-
ung. Die Vertreter des Hasses, die Prachtgestalt des „Musikus
Miller", und der „Kabale" sind glaubwürdiger als die Vertreter
er Liebe. Das liegt nicht am Stücke, sondern an der Welt,
ı der es spielt.

Durch die Zugkraft des neuen Dramas hatte Schiller (seit
Juli 1783) wieder festen Fuß in Mannheim gefaßt, wo Dalberg
hn nunmehr über die Stuttgarter Bedenken beruhigte und ihn
nit dem freilich höchst kärglichen Jahresgehalt von dreihundert
Gulden als Theaterdichter anstellte. Die Zeitschrift „Rheinische
Thalia", mit deren Gründung er das Publikum als seinen
Schutzherrn aufrief, blühte nicht sehr, wurde aber gleichwohl
uch nach seiner Entfernung vom Rhein ohne den örtlichen Zu-
ıß von ihm fortgeführt. Damals traf er auf die Muse jener
nruhigen Zeit, Charlotte von Kalb, die Frau eines Majors
nd Schwägerin des weimarischen Kammerpräsidenten, der als
Vorgänger Goethes seinen sehr dunklen Hintergrund abgibt.
Sie hat viel, aber in der unseligen Stimmung eines zerstörten
Lebens keinen wohltätigen Einfluß auf den Dichter geübt. Ihr
erdankte er eine Einführung am Darmstädter Hofe bei Gelegen-
eit eines Besuches des Herzogs Karl August. Der fürstliche
Freund Goethes lohnte schon damals Schillers Vorlesung des
rsten Aktes von „Don Carlos" mit dem Titel eines weimarischen
Rates. Wahrhaftig rührend ist der Jubel, mit dem der durch
iese kleine Anerkennung gleichsam staatlich Wiederhergestellte
n der Widmung jenes Stückes an den Herzog seiner Dankbar-
eit Ausdruck gibt. Schon vorher war er in die unter dem Schutz
es Kurfürsten stehende „Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft"
ufgenommen worden. Hier führte er sich mit einer Abhandlung

ein, die uns jetzt unter dem Titel „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ bekannt ist.

Die beste und nicht bloß in idealer Hinsicht wertvollste Anerkennung aber wurde dem Dichter durch eine aus freier Luft vor ihm niederfallende Liebesgabe ferner unbekannter Verehrer. Zwei Brautpaare aus Leipzig, deren eines das Elternpaar des Freiheitsängers Theodor Körner ward, legten ihre unbegrenzte Hochachtung vor dem edlen, unerschrockenen Vertreter des poetischen Genius in der feindlichen Welt in sinniger Weise an den Tag. Aus dieser freundlichen Berührung knüpfte sich für Schiller das schönste, folgenreichste Verhältnis. Schon im April 1785 finden wir ihn bei den neuen Freunden und das herrliche Glücksgefühl des Umschlags seines Geschicks tönt aus den unsterblichen Strophen des „Liedes an die Freude“, das er damals während seines Sommeraufenthalts in Gohlis bei Leipzig dichtete. Körners Wohlhabenheit sicherte in zartester Weise den Freund vor den Sorgen des Daseins. In Dresden, wohin die ganze Gesellschaft Körner in sein Amt folgte, verlebte Schiller die glücklichste Zeit. Hier und auf Körners Weingut in Loschwitz vollendete er den „Don Carlos“ (1787).

Die Idee, das dunkle Geschick des unglücklichen (wahnsinnigen) Infanten von Spanien, des Sohnes Philipps II., dramatisch auszugestalten, geht schon in die Stuttgarter Zeit zurück. Damals hatte Dalberg ihm den Stoff empfohlen und eine Novelle von St. Real hatte ihm Lust zur Bearbeitung gemacht. Nach der Vollendung von „Kabale und Liebe“ ging er alsbald an die Ausführung, die er noch für seine dramaturgische Verpflichtung am Mannheimer Theater bestimmte, die sich aber noch vier Jahre hinzog. Das Stück hat den Dichter über die bedeutsame Wende seines Schicksals und seiner geistigen Verfassung, die sich im philosophischen Gedankenaustausch mit Körner („Raphael und Julius“) immer mehr läuterte und vertiefte, hinausbegleitet. Daraus erklärt sich der jetzt noch fühlbare Bruch in seinem dramatischen Bau. Dieser war auf die Verherrlichung eines politischen Hamlet in dem grausam um seine Liebe und sein Recht verkürzten Prinzen angelegt. Durch die Figur des Marquis Posa erfährt er aber im weiteren

Verlauf eine völlige Verschiebung zum Nachteil des Titelhelden. Der „Posa“ ist im Volke der hauptsächlichste Vertreter des eigentlich Schillerischen Idealismus. Dieser Lichtgestalt zuliebe, der Schiller den ganzen Schwung und die Wärme seines politischen Glaubens lieh, hat er den Hintergrund des Hofes der Inquisition und ihren finsteren König selbst in der bekannten Weise hell getönt. Daraus erwuchsen eine Reihe Unzuträglichkeiten für die Grundstimmung des Ganzen, das in seinem Eifersuchtsränkespiel zwischen Vater und Sohn diese Beleuchtung Philipps schlecht verträgt. Posa muß ja dann auch schließlich dieser Seite der Tragödie zum Opfer fallen, nachdem er so ausschließlich der Träger ihrer politisch menschlichen Absicht gewesen ist. Das reimt sich schlecht zusammen und erklärt den wunderlich gewaltsamen Eindruck des tragischen Schlusses, der bei allem Edelmute den ritterlichen Posa mitsamt dem meuchelmörderischen Idealkönig mit einem Male in einem sehr törichten Lichte erscheinen läßt.

Schiller wollte, als der Stoff sich ihm so weitschichtig auseinanderlegte, das Stück nur als „dramatisches Gedicht“ beurteilt wissen. Er hat darüber Rechenschaft abgelegt in den „Briefen über Don Carlos“. Nach dem Vorgang Lessings im „Nathan“ hat er hier die Prosa seiner ersten Dramen aufgegeben und den fünffüßigen Jambus dafür eingesetzt. Von nun an hat er die poetische Form im Drama nicht mehr verlassen. Trotzdem forderte die Gewohnheit der Schauspieler von ihm noch einen Prosaauszug.

Die am „Don Carlos“ gepflogene Versenkung in historische Studien brachte den Dichter in so nahe Beziehung zur Geschichtswissenschaft, daß er den Gedanken einer akademischen Lehrtätigkeit ins Auge zu fassen begann. In Weimar kam man seinem Wunsche entgegen. Auf Goethes Betreiben erhielt er eine Professur an der Universität in Jena. So finden wir auch Schiller am Ausgang seiner jugendlichen Bildungszeit der Poesie entfernt in Amtsgeschäften, glücklicherweise auf dem Gebiet und im Bannkreise der Aufmerksamkeit desjenigen Geistes, mit dem vereint er zum Heile der Menschheit den Weg zur Poesie zurückfinden sollte.

* 51 *

Goethes und Schillers Reife und Bund

Die Zurückleitung zur Poesie und die Berührung ihrer von entgegengesetzten Voraussetzungen ausgehenden Persönlichkeiten erfolgte bei den beiden großen Klassikern auf dem Gebiete der Kunst.

Die Kunst zeigt die Idee in unmittelbarer sinnlicher Anschauung. Sie ist im eigentlichen Sinne der Form gewordene Gedanke. Dies aber scheidet die geistige Kunst der Poesie von den übrigen sinnlichen Künsten, daß sie nur durch eine Folge von Denkvorgängen (der Worte) die Wirkungen umschreibend erzielt, die Gestalt, Bild und Ton durch sich selbst eigentlich erzeugen.

Goethe sowohl als Schiller waren der Versuchung unterlegen, die in dem Gedankenwesen des Wortes liegt. Ersteren hatte die Neigung, Natur und Menschenwelt allseitig zu erfassen, zum Naturbegriff und zu Weltgeschäften geführt. Schiller war durch den Drang, die Betätigung der Idee im Weltzusammenhang und der geistigen Verfassung aufzudecken, auf Geschichte und philosophische Betrachtung geraten. Für Goethe war nun die lebendige Anschauung der Kunst in ihrem Heimatlande, selbsttätige Kunstübung, Verkehr mit Künstlern und Kunstfreunden das hilfreiche Gegenmittel. Schiller mußte seiner Natur nach auf das Nachdenken über die Kunst, ihre historische Ausbildung, ihre grundsätzlichen Wirkungen und auf das Studium harmonisch entfalteten Menschengeistes in seinem Freunde und dessen Weltdarstellung angewiesen bleiben.

Der Grund, warum Goethes und Schillers entgegenstehende Bildung sich gerade auf künstlerischem Boden treffen und auf ihm gemeinsam ihre Vollendung erreichen sollten, muß aus einer Überschau ihrer Anlagen im Verhältnis zu deren Bestimmung entnommen werden. Goethes Geistesgewalt und Empfindungsfülle verlor sich in der Vielheit der Erscheinungen und griff das Einzelne immer neu auf, ohne es jemals erschöpfen zu können.

Daher das Gefühl der Unfertigkeit, die quälende Unruhe, die seine Jugend umhertrieb. Sie äußerte sich in der Zerstückelung seines Schaffens und rief jene Verzweiflung über die Unzulänglichkeit menschlicher Kräfte hervor, die im „Faust" ihren unvergänglichen Ausdruck gefunden hat. Schiller wiederum mit seinem Ideenflug und sittlichen Hochgefühl verzehrte sich im Bemühen, seinen Standpunkt mit der Welt unter ihm in Beziehung zu setzen und an ihren sittlichen Kräften nicht irre zu werden. Er war in dem traurigen Wirrwarr der Zeit vor dem Leipzig-Dresdener Glücksaufenthalt auf dem besten Wege, ein verbissener Welt- und Menschenfeind zu werden. Er wäre ohne die Umformung seines Innern schon durch seinen siechen Körper endlich doch wieder auf den Standpunkt der Unbefriedigung und Trostlosigkeit zurückgeschleudert worden. So aber strebten beide Dichter unentwegt und unbeirrt auf ihrem Wege nach Berichtigung und Vollendung ihres Wesens. Goethe suchte unbewußt in seinem künstlerischen Bemühen die feste, allgemeingültige Form für den überschäumenden Gehalt seines Innern. Schiller drängte unablässig nach Erfüllung der Grundformen seines Denkens. Er fand in der Geschichte den Weltgehalt, der seinem überschauenden Geiste fehlte. An der strengen Hand der kritischen Philosophie gewann er die Sicherheit in der Schätzung und im Verständnis des wahrhaft Wirklichen, die der hochgespannten Richtung seines Geistes vordem abging. Sie beide wurden ruhig, gefaßt, künstlerisch frei in dieser Selbstvollendung. Sie erlangten jenen strengen und dabei natürlichen klassischen Stil, für den ihnen das Ideal der Antike als lebensvoll zu erneuerndes Muster vor Augen stand. Sie beide hatten einst „getobt mit wilden, bunt genialisch-tollen Scharen". Doch nun zogen sie sich zu den „Klaren, göttlich Milden".

Auch wie sie sich beide auf diese Art als Gegenfüßler gerade verstehen und lieben lernen mußten, wird man jetzt leichter erkennen. Geist und Natur, Ideales und Reales, Subjekt und Objekt, oder wie man sie immer gerade im Hinblick auf Schiller und Goethe unterscheiden mag, sind nur insoweit Gegensätze, als das Erkennen selbst Unterschiede macht, im Unterschiedenen

befangen ist. In jenem Mittelpunkt der Erkenntnis, auf dem wir die Freunde sich vereinigen sehen, schwinden mit jenen Unterschieden die Gegensätze. Geist wird reine Natur; Natur wird Erscheinung des Geistes, anschaulicher Geist. Die wie von fliehenden Gegenpolen her einander Begegnenden konnten sich eher wohl wie Brüder betrachten, die, auf demselben Grunde stehend, nach entgegengesetzten Richtungen das gleiche Familienantlitz kehrten.

Goethe verwendete fast zwei volle Jahre (September 1786 bis Juni 1788) auf seine Reise nach Italien. Er ging über München und Innsbruck den alten Brennerweg nach dem Gardasee und Verona—Venedig. Vom Oktober 1786 bis Februar 1787 war er in Rom. Auf stürmischer Seefahrt, bei der die Hoheit seines Geistes Ordnung und Vertrauen wiederherzustellen wußte, machte er dann von Neapel einen Abstecher nach Sizilien und verbrachte den Rest seines Aufenthaltes wiederum in Rom. Ausführliche Berichte schrieb er an Ort und Stelle an die Freunde zu Hause, den Herzog, Herder, die Mutter, namentlich aber an Frau von Stein. Er verarbeitete sie später (1815—1817) in der Form einer Fortsetzung seines Jugendlebensbildes („Aus meinem Leben“. Zweite Abteilung) zu dem Denkmal seiner „Italienischen Reise“; wie er Italien gesehen, wie nur er Italien sehen konnte. Die alte nordische Sehnsucht nach dem Südlande und seinen antik-klassischen Kunstformen war hier in dem empfänglichsten Dichtergenius zur höchsten Reife gediehen, um auf dem Gipfel des Lebens endlich befriedigt zu werden. Kein Reisebuch hat je eine solche Anregungskraft ausgeübt, eine solche Nachfolge nach sich gezogen. Das neue Italien dankte es dem Dichter mit seinem Prachtstandbild im größten und schönsten Park der „ewigen Stadt“ (der Villa Borghese).

Die Ruhe, die unser Weimarer Wanderer ersehnte, glaubte er in der antiken Kunst auf dem klassischen Boden Italiens gefunden zu haben. Der Erbauer des Straßburger Münsters muß unter Scheltworten auf das Gotische dem klassisch strengsten Baukünstler Palladio weichen. Winckelmann und Lessing sind wieder, und jetzt ausschließlich, die Leitsterne des dereinstigen

Schülers des Leipziger Oeser. Der heitere Himmel begünstigt die Stimmung antik unbefangenen Lebensgenusses, zu dessen einflußreichstem modernem Prediger der Dichter sich jetzt macht: „O, wie fühl' ich in Rom mich so froh! gedenk' ich der Zeiten, da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing ...“ so hebt die (siebente) „römische Elegie“ an, in der der Dichter noch in Rom als seinem Olymp leben und sterben will. Der Leitspruch: „Auch ich war in Arkadien“, im alten Lande unschuldigen Genusses, bezeichnet die Empfindung, mit der er an jene Zeit zurückdachte. Unerkannt, unter dem Namen „Müller“, allein im Verkehr mit der großen Landschaft, den reinen, heiteren Formen der Kunstdenkmäler, dem bunten Treiben des südlichen Volkes; nur der deutschen Malerkolonie in Rom (Tischbein, Hackert, Angelika Kauffmann, Maler Müller) und höchstens einem fördernden Kunstfreund wie Karl Philipp Moritz enger zugesellt, so atmete er in vollen Zügen die neugewonnene Künstlerfreiheit. Zwar seine Absichten auf Betätigung in der bildenden Kunst lehrte Hackert ihn aufgeben. Bei der letzten Aufraffung dieses unbefriedigenden Strebens aber lernte er den Künstler schätzen, den er ohne Vergleich in natürlicher Meisterschaft in sich trug: den Dichter. Er setzte alles daran, die Höhe künstlerischer Vollendung, die er als Maler nicht erreichen konnte, nun seinen dichterischen Gebilden zuteil werden zu lassen. 1788 veröffentlichte Moritz eine Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, in der die strenge christliche Forderung des Selbstopfers auf den künstlerischen Beruf übertragen wird. Sie kann als Goethes Bekenntnis gelten. Er rühmt dabei dankbar das Verdienst, das Moritzens feines Ohr und metrische Schulung sich um die prosodische Ausbildung der Verssprache erwarb, in die er nun weitaus den größeren Teil der zur Vollendung mitgenommenen älteren Prosaarbeiten umgoß.

Unter diesen ist das Trauerspiel „Egmont“ die älteste. Es reicht noch bis 1775 in die letzte Frankfurter Zeit zurück, und Stellen daraus waren Goethe damals Ausdruck der Empfindung über die bedeutungsvolle Wendung seines Geschickes. Durch die ganze Zeit seiner Weimarer Amtsführung hatte sich

das Stück hingezogen, ohne recht zum Abschluß gelangen zu können. Erst während seines zweiten römischen Aufenthaltes (Juni bis August 1787) erfolgte die letzte Ausarbeitung besonders des vierten Aufzugs und des Schlusses. Ihre jugendlichen Spuren verrät schon äußerlich die Sprache des in poetischer (Jamben-) Prosa verbliebenen Stückes. Graf Egmont, Prinz von Gaure, ist als blutiges Opfer des Albaschen Schreckensregiments in den Niederlanden (1568) eine historisch sehr bekannte Persönlichkeit. Während der diplomatische Wilhelm von Oranien durch rechtzeitige Entfernung einem gleichen Schicksal entging, verblieben Egmont und Graf Horn im Vertrauen auf ihre gerechte Sache in der Heimat und lieferten sich so selbst ihrem Henker in die Hände. Den geschichtlichen Egmont mögen wirtschaftliche Rücksichten auf den standesgemäßen Unterhalt seiner großen Familie, das heißt die Furcht, seine großen Güter einzubüßen, zum Verbleiben bestimmt haben.

Goethes Egmont, der ganz allein ohne Horn hervortritt, ist lediglich der großmütig vertrauensselige, freudige Held; Liebhaber eines Bürgermädchens (Klärchen) und mit dem geschichtlichen Egmont nur durch seine Naturanlage verwandt. Dies lebenslustige, vornehm sinnliche Wesen, vereint mit dem Heldentum von St. Quentin und Gravelingen hat offenbar Goethe für diesen Charakter entschieden, um daran den Gegensatz einer hellen, sonnigen, arglosen Natur gegen die im Dunkeln schleichende Tücke der sie umgebenden Welt zur Darstellung zu bringen. Egmont ist dagegen völlig wehrlos. Er hat die Seele eines guten, vertrauenden Kindes. Er besitzt keinen Schein von Diplomatie und jener Politik, wie sie durch den Namen „Machiavell im Dienste der Regentin“ im Personenverzeichnis angedeutet wird. Er schildert seinen Abscheu davor in kräftigen Worten. Mißtrauen ist „ein fremder Tropfen in seinem Blute“. Alle Herzen fallen dem Liebenswürdigen zu — die Regentin Margarete von Parma schenkt ihm ihre Neigung. Sogar der Sohn seines Todfeindes, Alba Ferdinand, wirft sich ihm zu Füßen. Daß es Mächte in der Welt gibt, die sich auch gegen dies Übermaß in der menschlichen Natur erklären, muß er nun erfahren und stampft nur wie ein Kind mit dem Fuße,

als er sieht, daß es keine Rettung gibt. Die neue spinozistische Weltanschauung des Dichters, die die Freiheit des Willens im Menschen leugnet und das Böse in der Welt nicht sehen will, tritt am Schlusse des Egmont sichtlich poetisch mitwirksam hervor. Sie hilft dem Dramatiker seine (im Eingang des vorigen Kapitels) besprochene Unfähigkeit zum Tragischen verhüllen und ergänzen.

Schiller hat in seiner Beurteilung des Egmont in der „Jenaischen Literaturzeitung" (1788), die den aus Italien heimkehrenden Autor empfing, daraus das Untragische der Handlung und des Helden richtig abgeleitet. Feine und glänzende Zustandsschilderungen, zumal die richtigen Kennzeichnungen der verschiedenen Vertreter des Volkes vertreten auch hier, wie im Götz, den straffen Zug der dramatischen Handlung und das Aufeinanderplatzen der tragischen Gegensätze. Schiller wird daher besonders streng gegen den Schluß des Dramas, das in einem süßen Traume den Genius der Freiheit in der Gestalt der Geliebten dem tatlosen Helden den Kranz reichen läßt. Er hat dies versöhnliche Ausklingen eines versöhnungsbedürftigen Vorgangs einen Luftsprung: „salto mortale in die Opernwelt" genannt. Als strenger Dramatiker hat er erkannt, daß die von Goethe vorgeschriebene Musik hier nur am Platze ist, weil Worte die empörte Empfindung nicht mehr beschwichtigen können. Kein Zufall ist es, daß der größte Tongenius im Freiheitspublikum des Dramas, Beethoven, sich der Aufgabe angenommen und sie in seiner Egmontmusik glänzend gelöst hat. Goethe ließ mit bewunderungswürdiger Langmut Schiller gewähren, als dieser später das Stück tragisch theatralisch zusammenstrich; er war aber froh, als die alte Form auf den Bühnen wieder Fuß faßte.

„Iphigenie auf Tauris", in ihrer poetisch-prosaischen Grundform ein Erzeugnis der Weimarer Zeit, aber auch erst in Italien (Rom Winter 1786/87) nach manchen früheren Versuchen in die jetzige Versgestalt gegossen, kann im Kerne eine Aufhebung des tragischen Grundgedankens im „Egmont" genannt werden. Der helle, reine Sinn der vor frevelhaftem Opfer ins Barbarenland geflüchteten Griechin, ihr offenes,

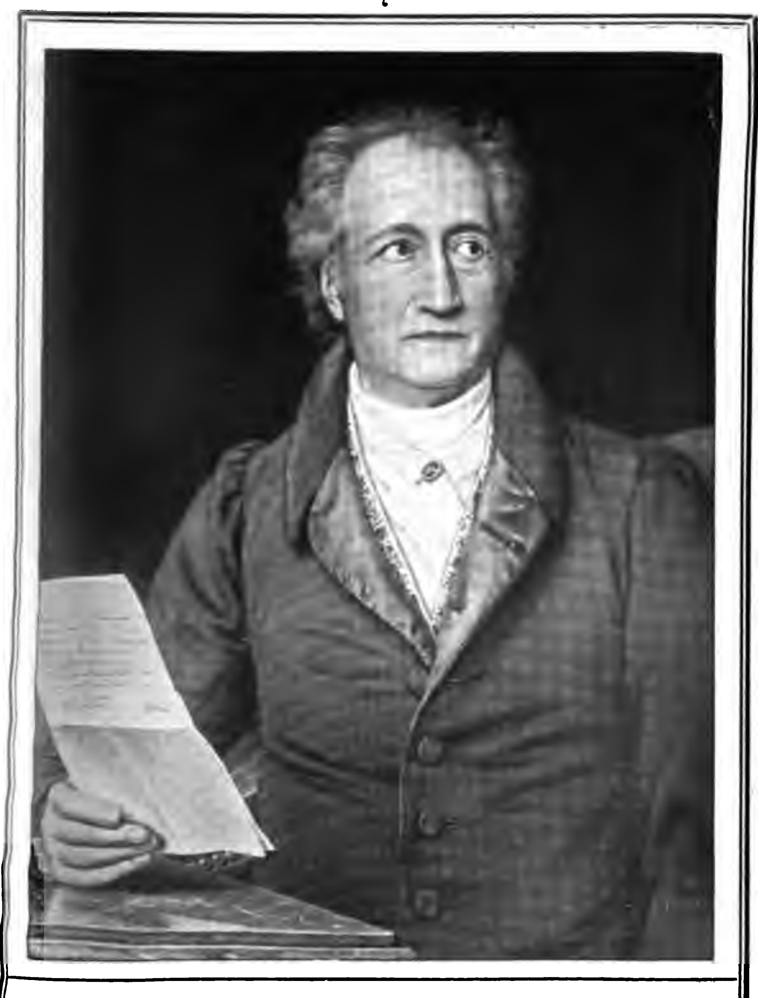
edelmütig vertrauendes Herz schafft rings um sie her eine ihr gemäße Welt. Als Priesterin ist sie das weibliche Seitenstück zu dem „Humanus“ der „Geheimnisse“. Sie triumphiert über die Mordlust barbarischer Blutgier, ja über die Rache der verschmähten Liebe des Szythenkönigs durch die sittigende, versöhnende Macht ihres heilig menschlichen Wesens. Fremde werden gefangen, die das hochheilige Bild der Göttin rauben wollten. Die Priesterin erkennt in diesen Schlachtopfern Griechen, den eigenen Bruder Orestes und seinen Freund Pylades. Die listigen Anschläge des diplomatischen Pylades scheitern. Ihre Ehrlichkeit gelangt zum Ziele, ihm und dem Bruder und sich selbst Freiheit und Heimkehr ins Vaterland zu erwirken. Ja, Iphigenie vermag mehr. Diese reine, gotterfüllte Seele ist vom fluchbeladenen Stamme der Tantaliden, in dem sich Verbrechen und Schande unabsehbar forterbt. Die eigene Mutter verbuhlte Mörderin des Gatten, der Bruder frevelnder Sühner der Schandtat in der Mutter Blut, von Furien der Reue und des Wahnsinns verfolgt: das sind die jüngsten Vertreter des Hauses, in dem einst Brüder sich ihre Kinder teuflisch zum Mahle vorsetzten, dessen Ahnherr ein Frevler gegen die Götter, zu schrecklichster Qual in den Tartarus geschleudert ward. Da zeigt nun dies fromme Herz, daß alle Schreckensgewalten der uns aufnehmenden Welt nichts über das angestammte himmlische Erbe unserer persönlichen Natur vermögen. Stillen, reinen Sinns geht sie unter Haß und Fluch den ihr gemäßen Weg des Segens und der Liebe; und der göttliche Beistand bleibt nicht aus. In dem Haupte der Gerechten werden die Sünden des Stammes verziehen. Orestes genest von seinem Wahnsinn. „Von ihr berührt wird er geheilt.“ Die Furien verlassen ihn, und als Tilger des alten Fluchs, als Bürgen neuerer besserer Geschlechter steuern die Geschwister aus barbarischer Verbannung der heimatlichen Küste zu.

Ein dramatisches Selbstbild eigenster Art, reiht sich den beiden großen Ausschöpfungen männlicher und weiblicher Vertrauensgröße der „Tasso“ an. Mehr als die genannten Werke ist er eine Äußerung der Weimarer Zeit vor der italienischen Reise. Auch erst wieder in Weimar nach der Rückkehr ist er

endgültig gefördert und abgeschlossen worden, nachdem die Reise nur berichtigend an ihm geschafft hatte. Nach einem Lebensabriß Heinses in Jacobis Iris ist die höfische Umwelt des italienischen Dichters des 16. Jahrhunderts ganz in die deutsche des weimarischen Hofdichters übertragen. Tasso, wegen seiner antiken Dichterkrönung von einem kaltsinnigen Hofmann spöttisch behandelt, fordert diesen zum Zweikampf. Der Fürst, der zwischen sie tritt, gewährt dem empfindlichen Dichter die gewünschte Entlassung für kurze Zeit. Aber in der Erregung des Abschiedes vergißt sich Tasso der fürstlichen Schwester gegenüber in einer Weise, daß er sich, von allen verlassen, schließlich allein auf den Hofmann angewiesen sieht.

Ein Franzose (Ampère) hat „Tasso" den „gesteigerten Werther" genannt, und Goethe hat mit Billigung dieses Wortes ihn als „Fleisch von seinem Fleisch" bezeichnet. „Tasso" zeigt den krankhaft empfindsamen Dichter am Hofe, wo nur der lang gehaßte und gemiedene Weltmann ihm schließlich Stütze bietet. Er ist freilich ebenso wenig Goethe in Weimar, als Werther, der hypochondrische weltschmerzliche Liebhaber Lottens, Goethe in Wetzlar. Ja, er ist es noch viel weniger; so daß nach allen möglichen persönlichen Deutungen, die meist überflüssig sind, notwendig schließlich die auftreten mußte, daß Goethe sich eigentlich in Antonio, dem überlegenen Weltmanne, habe verkörpern wollen, nicht in dem reizbaren Schwärmer Tasso. Nun hätte freilich Goethe seine Dichterglut nicht dazu hergegeben, Prinzessinnen Liebesanträge zu machen und sie ungestüm an sich zu drücken, wie Tasso im Drama. Aber dies ist auch nur ein überdies in der Geschichte des italienischen Dichters tatsächlich gegebener Anlaß, um Tassos Schwärmerei zu einer entschiedenen Herausforderung gegen Hof- und Weltrücksichten und somit zu einer Art von tragischem Abschluß zu führen.

Daß dergleichen möglich war, hatte ja Goethe an Freund Lenz an Ort und Stelle zu erproben Gelegenheit gehabt. Wie es möglich war, darüber belehrte ihn hinlänglich die eigene Dichternatur. Maßlos in Selbstverwerfung und Selbsterhöhung rächt sie alle Wunder der Stimmung, welche ihren Gestalten



Johann Wolfgang Goethe

Nach einem Gemälde von Jos. Karl Stieler, 1828



Friedrich Schiller

Nach einem Gemälde von Anton Graff, 1791

zugute kommt, an sich selber. Den Mißklang, in dem die äußere Welt zu dem gesteigerten Harmoniebedürfnis der Dichterseele zu stehen pflegt, noch mehr die Trübungen und Widerstände, die ihre im Guten wie im Schlimmen ausschweifende Phantasie in sie hineinträgt, endlich den steten Gegensatz des Bedürfnisses der Stimmung zu den Anforderungen der Gesellschaft: all das kannte unser Dichter nur zu wohl aus eigener Erfahrung. Wenn er selbst äußerlich darüber hinauskam und in jenem Panzer geheimrätlicher Kälte die Gluten der Dichterbrust verschließen lernte, so ist deshalb Antonio im Drama noch nicht sein Spiegelbild. Ihm lag daran, das Problem der Auseinandersetzung zwischen Dichter und Weltmann, das, wie wir bei Klinger sahen, als ein Restbestand des „Sturmes und Dranges" übriggeblieben war, so allseitig auszuschöpfen, wie es ihm Bedürfnis bei allen großen Fragen des Daseins blieb. Diese Auseinandersetzung vollzog sich in ihm selbst, wie er es in den beiden Persönlichkeiten Tassos und Antonios auseinanderlegte. Aber damit war er nicht gewillt, ausschließlich auf Antonios Standpunkt überzutreten, der den unglücklichen Dichter „in der Not nicht lassen will": „Und wenn es dir an Fassung ganz gebricht, so soll mir's an Geduld gewiß nicht fehlen." Goethe blieb Tasso in dem unselig seligen Berufe: „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide." Aber ihn mahnte zur rechten Zeit auch wieder Antonio in sich: „Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst, vergleiche dich! Erkenne, was du bist."

Goethe hatte das Erscheinen der drei erörterten Dramen im Rahmen der Sammlung seiner Schriften geplant, die er 1787 bei dem geistig strebenden Leipziger Buchhändler Georg Joachim Göschen herausgab. Hier bildet „Iphigenie" (1787) mit „Clavigo" und „Geschwistern" den dritten, „Egmont" (1788) mit „Klaudine" und „Erwin" den fünften, „Tasso" (1790) mit dem Singspiel „Lila" den sechsten Band. Den siebenten Band eröffnete (1790) „F a u st, ein Fragment". Wenig ist in Italien zu dem Urbestande der größten Goetheschen Dichtung hinzugekommen: Nur die nordisch spukhafte Szene der „Hexenküche" entstand, wie um die Behauptung der Abhängigkeit des

Dichters von seiner Umwelt abzuführen, gerade in der „Villa Borghese" in Rom. Doch ihr Schönheitsspiegel wirkt symbolisch. Wie tiefgreifend im Sinne der durch die klassische Kunst dort erlangten Stilreife die am Faust geübte Umbildung gewesen ist, können wir jetzt seit der obenerwähnten Auffindung der Gestalt des Faust in der Nachschrift des weimarischen Hoffräuleins von Göchhausen genau feststellen. Wir wollen jedoch gerade dieses Werk Goethes nicht in der abgerissenen Weise, in der es erschien, uns vergegenwärtigen, sondern es uns nach seinem großartigen Zusammenhang für den Zeitpunkt aufsparen, wo es in beiden Teilen fertig vorlag. Dies trat erst mit dem Schluß des langen Dichterlebens ein, durch welches es sich wie ein oberstes, stets neugestaltetes Thema geheimnis- und deutungsvoll hindurchzieht.

Das Publikum empfing den Dichter, der in so klassisch neuer Gestalt ans Licht trat, mit dem geraden Gegenteil des früheren ausschließlichen Interesses, völlig teilnahmlos. Schon in Rom hatte die „Iphigenie" das enttäuschte Kopfschütteln derer hervorgerufen, denen Goethe in „Werther" aufging. Maler Müller hatte wieder etwas im Stil des „Götz von Berlichingen" erwartet. Nach der Gewohnheit gerade der literarischen öffentlichen Meinung in Deutschland ist jeder Schriftsteller gehalten, genau nach dem Muster fortzuwirken, mit dem er zuerst aufgetreten ist. Die Art, in der Goethe sich proteusartig fortwährend umbildete, begegnete der Voreingenommenheit dieses Anspruchs zugleich mit der ganz entgegengesetzten Richtung der Zeit. Diese brach nunmehr über den „Höfling" und „Fürstenknecht" rücksichtslos den Stab. Aus der menschlichen Hoheit und Seelentiefe der neuen Dichtung entnahm man verdrießlich nur die eigene Kleinheit und Oberflächlichkeit, entlud aber diese Empfindung in dem Vorwurf aristokratischer Kälte und Unvolksmäßigkeit. Man verstand sie nicht und lehnte sie ab. Selbst der Faust erhielt erst im nachfolgenden Geschlecht eine sehr kleine Gemeinde philosophischer Geister, die bereits sich in Deutungen versenkend an dem Rumpfbilde der Rätseldichtung allmählich heranreifte. An das Theater konnten diese Werke nur sehr mühsam, vereinzelt und spät, Tasso erst nach siebzehn Jahren

gelangen; obwohl gerade damals (1791) nach dem Vorgange von Wien (1775), Mannheim (1779), Berlin (1786), ein ständiges Hoftheater in Weimar eingerichtet wurde, dessen Leitung Goethe übernahm.

Es war dies die einzige feste Amtspflicht, die Goethe nach seiner Rückkehr beibehielt. Der Herzog entlastete ihn vollständig in der Form, daß Goethe in äußerer Fühlung mit den Geschäften (namentlich den Angelegenheiten der Kunst und Wissenschaft) blieb. Er durfte jederzeit als Stellvertreter des Herzogs im Staatsrat erscheinen und die Geschäfte, wann es ihm beliebte, in dem ihm zusagenden Umfange wieder aufnehmen. Seine Theaterleitung (1791—1817) hat Goethe erst nach und nach, zumal seit dem Zutritt Schillers, in dem hohen und umfassenden Sinne zu dem klassischen Muster ausgestalten können, mit dem die „Weimarer Schule“ im 19. Jahrhundert zusammenfällt. Hier wurde Lessings Traum vom deutschen Nationaltheater zur Wahrheit. Durchgesetzt wurden seine ersten Bedingungen: einheitliche Bühnensprache gegenüber den mundartlichen Neigungen der Schauspieler; strenger Stil in ihrer Spielweise, Sprach- und Versübung; umfassender Spielplan, der Sophokles und Shakespeare, Plautus und Calderon, die Franzosen und Lessing gleich berücksichtigte. Mit dem Tagesgeschmack scheint Goethe sich in seiner Weise auseinandergesetzt zu haben, indem er die große Begebenheit der Zeit, die Revolution, für dessen Bedürfnisse nach Wirklichkeit auf der Bühne ausnutzte. Man hat ihm dies sehr verdacht. Die drei Stücke aus den Jahren 1791 und 1793 „Der Großkophta“, „Der Bürgergeneral“ und „Die Aufgeregten“ (letzteres in manchen Teilen, zumal am Schluß unausgeführt) bilden seit jeher die Schandstrecke in Goethes Werken für die große Zahl derer, bei denen unter allen Umständen in der Politik die Gemütlichkeit aufhört. Das erscheint unbillig gegenüber der strengen Unparteilichkeit, derben Offenheit und dabei doch wieder auf die unzerstörbaren Keime des Guten vertrauenden Versöhnlichkeit dieser Goethischen Studien über die hohe und niedere Gesellschaft der Revolution.

Der „Großkophta“ dramatisiert den bekannten Halsbandschwindel, der sich an die Person der französischen Königin herandrängte:

in seiner Bloßlegung der unterwühlten Grundlagen der großen Welt (1785) ein Goethe alsbald heftig aufschreckendes Vorspiel der großen Revolution. Einem in Ungnade gefallenen, in die Königin verliebten Höfling wird von einer vornehm auftretenden Schwindlerbande durch Ausbeutung seines Wahnes ein kostbares Juwelenhalsband abgelockt. Durch den Zauberspuk, mit dem sie ihr Opfer bearbeitete, war auch der berüchtigte Wundermann der Zeit „Graf Cagliostro“ (Balsamo) hineingezogen. Goethe hatte schon in Palermo, bei der Familie dieses merkwürdigsten aller Schwindler, Nachforschungen über ihn angestellt. Lavater war in Straßburg durch die Art, wie dieser „conte di rostro impudente“ (Graf vom unverschämten Schnabel) das Heiligste in den Dienst seiner Marktschreierei stellte und eine eigentümliche Großheit der Gesinnungen mit seinem Industrierittertum zu verbinden wußte, sein überzeugter Anhänger geworden. Er schrieb ihm übernatürliche Kräfte zu und suchte auch Goethe zu überzeugen. Goethe schildert ihn im Drama, wie er sich Lavater gegenüber äußert: „Immer ein merkwürdiger Mensch. Und doch Stocknarr, mit Kraft und Lump so nah verwandt ... solche Menschen lassen Seiten der Menschheit sehen, die im gemeinen Gange unbemerkt bleiben.“ Das der Zeit so gemäße, aus Mozarts „Zauberflöte“ bekannte ägyptische priesterhafte Kulissenwerk des Illuminatentums ist dabei wirkungsvoll verwendet. Cagliostro galt als der Wiederhersteller und Großmeister der ältesten kophtischen, das ist ägyptischen Lehre übernatürlicher Geheimwissenschaft, daher „Großkophta“. Goethe dachte lange daran, eine Oper daraus zu machen, vielleicht auch um die schlechte Gesellschaft des Stückes in ein milderes, minder realistisches Licht zu rücken. Die beiden „kophtischen Lieder“ unter den Gedichten, ursprünglich Arien des Großkophta, geben davon schalkhaft-tiefsinniges Zeugnis. „Der Bürgergeneral“ mit dem wenig empfehlenden Namen „Schnaps“ und „Die Aufgeregten“ schildern die Stürme im Wasserglase, die den großen Pariser Sturm nachahmten. In der Person eines Abkömmlings von Holbergs „Politischem Kannegießer“ zeichnen „Die Aufgeregten“ heiter das demokratische Philistertum. „Gräfin“ und „Hofrat“ geben im Anfange des dritten Aktes jenen Adel

und Bürgertum menschlich verknüpfenden Gesinnungen Ausdruck, die Goethe selbst charakterisierten. In den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ kam er nochmals eindringlich darauf zurück. Das Bruchstück eines in Straßburg spielenden Trauerspiels „Das Mädchen von Oberkirch“ wollte die Revolutionsfragen von der Familienseite fassen: der Absicht eines Adeligen, unter seinem Stande zu heiraten. Seinen abschließenden Wahrspruch aber gab Goethe, wie wir sehen werden, erst in der „Natürlichen Tochter“.

Die Revolutionsereignisse berührten Goethe insofern noch persönlich, als er auf des Herzogs Betreiben an dem Sommerfeldzug in der Champagne 1792 teilnahm und die Belagerung von Mainz 1793 mitmachte. Über beide Ereignisse seines Lebens berichtet er selbst. Die furchtbare Katastrophe des Jahres 1793, der Pariser Königsmord und seine Folgezustände, gaben seinen schwärzesten Anschauungen über die Revolution recht. Die losgebundene Tierheit im Menschen entsetzte ihn. „Eine glückliche Fügung“ hatte ihm damals den „Reineke Fuchs“ in der Gottschedschen Prosabearbeitung (1752) in die Hände gespielt. „Es war ihm nun wirklich erheiternd, in diesen Hof- und Regentenspiegel zu blicken; denn wenn auch hier das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt, so geht doch alles wo nicht musterhaft, doch heiter zu, und nirgends fühlt sich der gute Humor gestört.“ Er bearbeitete in der ersten Hälfte des Jahres 1793 in zwölf Gesängen das alte niederländische Gedicht, „das in Goethes glücklichen Hexametern auf eine eigentümliche Weise mehr den Deutschen angehört“ (Herder). Er schaltete die viel angeschwärzten Verse ein: „Hielt doch jeder sein Weib und die Kinder in Ordnung — wüßte sein trotzig Gesinde zu bändigen, könnte sich stille — wenn die Toren verschwenden, in mäßigem Leben erfreuen! — Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es läßt sich ein jeder — alles zu und will mit Gewalt die andern bezwingen — und so sinken wir tiefer und immer tiefer ins Arge.“

Durch die Freimütigkeit, mit der Goethe seinen bald als nur zu begründet erwiesenen Ansichten über die Revolution Ausdruck und Gestalt verlieh, verdarb er es vollends mit dem

Publikum. Damals entfremdete er sich freilich auch viele Näherstehende. Verschiedene Ursachen fanden sich zusammen, ihn völlig auf sich selbst zurückzuweisen. Seine Abneigung gegen die gesellschaftlichen und geistigen Fesseln einer Standesehe ließen ihn nach seiner Rückkehr aus Italien zu dem Ausweg einer Gewissensehe greifen. Die Sterne seiner stürmenden Jugend, Rousseau und Hamann, leuchteten ihm, als Vorgänger auf diesem Wege, noch einmal voran. Christiane Vulpius, die Schwester des als Verfasser des einst verschlungenen Räuberromans „Rinaldo Rinaldini" bekannten Literaten, erregte (Herbst 1788) Goethes Aufmerksamkeit durch Überreichung einer Bittschrift im Parke: „Ich ging im Walde — so für mich hin — und nichts zu suchen — das war mein Sinn." Das „braunliche Mädchen, die Haare fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab; kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen, ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf" — gewann seine Neigung in dem Grade, daß er sie zur Hausgenossin machte. Sie gab ihm einen Sohn (August). Später (1806) hat er die Ehe mit ihr auch legitimiert.

Den Zauber der neuen Häuslichkeit im Gegensatz gegen die Kläffereien der Welt atmen die „Römischen Elegien" (erschienen erst 1795 in Schillers „Horen"). Die vierte schildert Christiane in den angeführten Versen unter dem Bilde der Göttin Gelegenheit. Dabei verlegt sie Kommendes schalkhaft in die Vergangenheit. Denn troß ihres italienischen Hintergrundes sind sie erst damals entstanden. Das vollkommenste moderne Seitenstück zu dem Dreibunde römischer Elegiker, Katull, Tibull, Properz, erhält durch seinen Hinblick auf die Ruinen der großen Vergangenheit in Rom noch seine besondere elegische Weihe.

Auch die während eines neuen italienischen Aufenthalts in Venedig (Frühjahr 1790) entstandenen „Epigramme" zog erst Schiller (im Musenalmanach 1796) ans Licht. Auch in sie wirkt noch die freie erotische Stimmung jener Zeit mit der Neigung zu ungescheuter Aussprache persönlichster Anschauungen und Urteile (über die Sprödigkeit der deutschen Sprache für den Dichter, Lob seines kleinen Fürsten) stachelnd hinüber. Was

Goethe durch eine Lebenskunst ohnegleichen von Anbeginn an hintanzuhalten bemüht war, dem verfiel er in jenen Jahren doch. Er geriet in Streit mit der Welt. Persönlich sah er sich geächtet, gemieden wegen eines Schrittes, der seinem Gemüte wie seiner Sittlichkeit im Grunde nur Ehre macht. Goethe in einer Durchschnittsehe gar mit einer ihn gesellschaftlich ausspielenden Frau gewährt eine weit weniger befriedigende Vorstellung als im Verhältnis zu der „ungebildeten Person", die er liebte, die ihm ganz ergeben war. Goethe war auch hier unter den ungerechten verworrenen Anmutungen der Welt selbständig und klar vorgegangen. Aber es schmerzte ihn doch zu sehen, wie Herzen, die er sich fest verbunden geglaubt, im allgemeinen Zuge ihn kalt im Stich ließen. „Eine Liebe hatt' ich, sie war mir lieber als alles! — Aber ich hab' sie nicht mehr! ‚Schweig und ertrag den Verlust!'" Es ist die innige Beziehung zu Frau von Stein, deren Auflösung hier anklingt.

Der Bruch in seinem Lebensverhältnis schien ein Gleichnis finden zu wollen in seiner geistigen Verfassung. Goethes naturwissenschaftliche Bestrebungen fingen gerade damals an, sich zu Erkenntnissen zu erheben, die seinen in der Poesie und Politik abgeschworenen „Sturm und Drang" auf ein entferntes harmloses Gebiet ableiten zu wollen scheinen. Er erklärt sich gegen die uralt überlieferte Auffassung der Natur, ihre von ihr selbst so streng nach Unorganischem, Organischem, Belebtem und Beseeltem unterschiedenen Reiche auch nach streng unterschiedenen Ordnungen, nach fest bestimmten Arten ineinander gegliederter Klassen abzugrenzen. Man könnte in diesem Bestreben wohl die in Naturphilosophie zurückgetretene Revolution erkennen. Es hat sich mindestens im 19. Jahrhundert als solche erwiesen. Doch ist Goethes frei künstlerisches Bildungsprinzip hierbei um eine Welt, die des Geistes! verschieden von dem toten, mechanischen Materialismus, in den im 19. Jahrhundert diese Ideen ausliefen.

Das im Einzelnen Beobachtete auf dem Gebiete organischen Lebens schloß sich ihm in Italien zu der Einsicht zusammen, die er 1790 zunächst in der Schrift „Metamorphose der Pflanze" wissenschaftlich darlegte. Es ist die Überzeugung von der Ein-

fachheit der wirkenden Natur, die in all der verwirrenden Formenfülle der Pflanzen immer nur den gleichen Blatttrieb tausendgestaltig neu wandelnd durchführt: es ist die Erkenntnis von der unmerklichen Stetigkeit der Umbildungen in der Natur, die ihn über Linnés starre Einteilung der Botanik hinausführte. „Freudig war vor vielen Jahren — eifrig so der Geist bestrebt — zu erforschen, zu erfahren, — wie Natur im Schaffen lebt. — Und es ist das ewig Eine, — das sich vielfach offenbart; — klein das Große, groß das Kleine, — alles nach der eignen Art. Immer wechselnd, fest sich haltend, — nah und fern und fern und nah; — so gestaltend umgestaltend — zum Erstaunen bin ich da.“ So konnte er am Abschluß dieser morphologischen Untersuchungen im Hinblick auf den ersten Erkenntniskeim ausrufen. Und er benutzte das Leitwort aus Hiob: „Siehe, er geht vor mir über, ehe ich es gewahr werde, und verwandelt sich, ehe ich's merke.“

Eine blitzartige Erleuchtung, als er, in Venedig an der Lagune stehend, einen tierischen Schädel angeschwemmt fand, ließ ihn sogar an das nur verkümmerte Vorhandensein des stets geleugneten tierischen Kieferzwischenknochens (os intermaxillare) beim Menschen glauben. Die Haushaltung der Natur zu verfolgen, mit der sie organisch ausgleichend das Übermaß einer Bildung durch Verkümmerung einer anderen im Gleichgewicht hält, ist sein Hauptgeschäft bei der Beobachtung der „Metamorphose der Tiere“.. „Denn so hat kein Tier, dem sämtliche Zähne den obern — Kiefer umzäunen, ein Horn auf seiner Stirne getragen, — und daher ist den Löwen gehörnt der ewigen Mutter — ganz unmöglich zu bilden, und böte sie alle Gewalt auf.“ Die poetische Einkleidung seiner Grundgedanken in die ihm damals so geläufige elegische Form hatte er zuerst bei der „Metamorphose der Pflanzen“ versucht, „um wohlwollende Gemüter zur Teilnahme zu locken“. In zartem Symbol läuft dies sinnige Gedankenspiel auf persönliche Verhältnisse hinaus, „wie aus dem Keime der Bekanntschaft — nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß — Freundschaft sich mit Macht in unserm Innern enthüllte, — und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.“ „Höchst willkommen war dies Gedicht

der eigentlich Geliebten, welche das Recht hatte, die lieblichen Bilder auf sich zu beziehen." Christiane war die treue Gehilfin bei seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten; an sie wendet sich das Gedicht.

Es blieb jedoch bei dieser Anerkennung aus sich selbst im Bewußtsein der eigenen Aufklärung. Goethe hat die Geschichte des Kampfes seiner morphologischen Prinzipien, die jetzt verzerrt und ins Maßlose übertrieben die Welt beherrschen, unter dem Titel „Verfolg" als Anhang zur „Metamorphose der Pflanzen" ausführlich selbst geschildert: den persönlichen Gegensatz, der dem Dichter wehren wollte, als Forscher aufzutreten, und den sachlichen, der dem Verständnis des von ihm rein und klar Geschauten sich geflissentlich und phrasenhaft verschloß. „Zu meiner Art, mich auszudrücken, wollte sich niemand bequemen. Es ist die größte Qual, nicht verstanden zu werden, wenn man nach großer Bemühung und Anstrengung sich endlich selbst und die Sache zu verstehen glaubt; es treibt zum Wahnsinn, den Irrtum immer wiederholen zu hören, aus dem man sich mit Not gerettet hat, und peinlicher kann uns nichts begegnen, als wenn das, was uns mit unterrichteten, einsichtigen Männern verbinden sollte, Anlaß gibt zu einer nicht zu vermittelnden Trennung." — „Nirgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß, daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe; man bedachte nicht, daß nach einem Umschwung von Zeiten beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil auf höherer Stelle gar wohl wieder begegnen könnten."

In diese Not, die durch den Mißerfolg seines später zu erörternden Ansturms auf die herrschende Licht- und Farbenlehre verschärft wurde, fiel ein „glückliches Ereignis". „Gerade sie — erzählt er — gab den Anlaß zu einem der höchsten Verhältnisse, die mir das Glück in späteren Jahren bereitete. Die nähere Verbindung mit Schiller bin ich diesen Erscheinungen schuldig, sie beseitigten die Mißverhältnisse, welche mich lange Zeit von ihm entfernt hielten."

Jahrelang schon gingen die beiden großen Gegenfüßler in gleichem Kreise nebeneinander her, berührten sich vielfach gesellschaftlich, ohne einander geistig zu begegnen. Von dem

üblen Eindruck, den nach seiner Rückkehr aus Italien neben Heinses künstlerischer Aufstutzung verworrener Denkweisen besonders Schillers „kraftvolles aber unreifes Talent" auf Goethe gemacht hatte, war schon die Rede. „Don Carlos" war nicht geeignet, ihm Schiller näher zu bringen. Sein Aufsatz über Anmut und Würde (1793) war ebensowenig ein Mittel, ihn zu versöhnen. Schiller behandelt ihm da die Natur geringschätzig. Im neuen Besitz der Kantischen Philosophie, „im höchsten Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, war er undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte. Anstatt sie selbständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten, gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischer (hier wohl soviel als zufälliger) menschlicher Natürlichkeiten. Gewisse harte Stellen sogar konnte Goethe direkt auf sich deuten, sie zeigten sein Glaubensbekenntnis in einem falschen Lichte" (des Aufgehens in geistloser Sinnlichkeit). Darin nun ging Goethes Vermutung wohl nicht fehl. Schiller sah mit geheimem Groll diesen Liebling der Natur und des Schicksals vor sich stehen, der ihn immer nur daran erinnerte, was ihm fehlte, und was er hatte entbehren müssen. Aber in diesem Groll steckte kein Neid, sondern die sich vor der bedingungslosen Hingabe an den ergänzenden Genius noch hartnäckig sträubende selbständige Eigentümlichkeit. „Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir nun einmal im Wege ...", schreibt er an Körner. „Öfter um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen. Er hat auch gegen seine nächsten Freunde keinen Moment der Ergießung; er ist an nichts zu fassen ... Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln und sich verbindlich zu machen; aber sich selbst weiß er immer frei zu erhalten. Er macht sein Dasein wohltätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben ... Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen ... Ich könnte seinen Geist umbringen und ihn von Herzen lieben." Da ergab sich an unerwartetem Punkte mit einem Male Gelegenheit, ihn zu fassen. Und wen Schiller einmal angezogen hatte, den ließ er nicht wieder los.

Nach einer Sitzung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena,

wo sich die beiden einmal getroffen hatten, entspann sich ein Gespräch, als sie zufällig beide zugleich herausgingen. Schiller äußerte sein geringes Verhältnis zu „einer so zerstückelten Art, die Natur zu behandeln". Goethe fiel ihm lebhaft bei und führte aus, „daß sie den Eingeweihten selbst vielleicht unheimlich bleibe, daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könnte, die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend darzustellen". Das Gespräch lockte ihn in Schillers Haus. Wir lassen Goethe erzählen: „Da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und ließ mit manchen charakteristischen Federstrichen eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme und entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: ‚Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.' Ich stutzte verdrießlich einigermaßen; denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet. Die Behauptung aus Anmut und Würde fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte sich regen; ich nahm mich aber zusammen und versetzte: ‚Das kann mir lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.'"

Schiller „erwiderte darauf als ein gebildeter Kantianer", der die Unangemessenheit dessen, was vor aller Erfahrung liegt und wodurch Erfahrung erst möglich wird, zu allen möglichen Erscheinungen der Sinnenwelt lebendig erfaßt hat. Allein er hatte Lebensklugheit und Lebensart. Auch gedachte er für eine Zeitschrift, die er damals herausgab, die als Sammelplatz der ersten Arbeiten unserer Klassiker einzig dastehenden Horen, Goethes Teilnahme zu gewinnen. Der erste Schritt war getan. Schillers junge Gattin, Goethe von Kindheit an lieb und wert, der berühmte von uns schon für die allgemeine Charakteristik ausgenutzte Brief Schillers an Goethe vom 23. August 1794 taten das Weitere, „durch den größten vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt (dem, was uns von außen gegeben, und dem, was in uns wirksam ist) einen Bund zu besiegeln, der ununterbrochen gedauert und —

nach Goethes bescheidener Schätzung — für uns und andere manches Gute gewirkt hat".

Inzwischen müssen wir Schillers Leben und weitere Ausbildung in diesem Zeitraume besonders nach der philosophischen Seite hin, die für Goethe nach seinem Geständnis fruchtbar genug werden sollte, nachzuholen suchen. Wir haben den Dichter des „Don Carlos" auf dem Wege verlassen, der ihm durch diese dramatische Arbeit besonders nahe gerückt war, der historischen Forschung. Die Fühlung mit der Poesie erhält in jener Zeit bei ihm fast nur jene an der äußersten Grenze zum Wirklichkeitsbericht stehende Gattung der Zeitnovelle, die als „wahre Geschichte" mehr stofflich interessieren, als formal fesseln und geistig erheben will. Gleichwohl erreichte es Schiller durch jene künstlerische Zurückhaltung, die nur durch Tatsächliches wirkt, aber in der Verkettung und Beleuchtung des Ganzen gerade die höchsten Eindrücke erzielt, auch hier auf seiner Höhe zu bleiben. Heinrich von Kleist hat ihm diese novellistische Kunst abgelernt. Sie scheint dem dramatischen Dichter besonders gemäß zu sein. Mit dem „Verbrecher aus verlorener Ehre" in der „Thalia" (1785) hatte Schiller den ersten Versuch dieser Art gemacht, dessen Verdienst recht hervortritt, wenn man ihn mit der später (1787) erschienenen weitläufigen Darstellung der Verbrecherlaufbahn des Sonnenwirtssohnes in Abels „Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben" vergleicht.

Ihm an die Seite stellt sich in der Knappheit seiner ergreifenden Darlegung „Das Spiel des Schicksals" (1789 in Wielands „Merkur"). Der so jähem Glückswechsel und furchtbarer Seelenmarter ausgesetzte fürstliche Günstling ist der württembergische Oberst Rieger. Die Notwendigkeit, die Spalten seiner „Thalia" zu füllen, hatten ihn 1786 in Dresden mit der Ausarbeitung einer ganz gewöhnlichen Zauber- und Abenteurergeschichte unmittelbar für den Druck beginnen lassen. Aber wie Schiller nichts handwerksmäßig durchführen konnte, so gestaltete er auch diesen Roman „Der Geisterseher aus den Papieren des Grafen von O**" im weiteren Verlauf durch Vertiefung des Hauptcharakters und bedeutendere

Absicht des Ränkespiels zu der reizvollen Rätselerzählung, als die er in seiner unbeendeten Form jetzt seine Werke ziert. Schiller zog der Magierschwindel der Illuminatenzeit von der psychologischen Seite hier ähnlich an wie Goethe im „Groß-kophta". Auch hier spielt Lavater hinein. Der geheimnis-volle Russe, in dem der „ewig lebende Apostel Johannes" stecken soll, zielt auf seinen Schwärmerglauben. Das Wort des Evangeliums: „Dieser Jünger stirbt nicht" galt ihm buch-stäblich. Nur daß es hier bedeutendere Beweggründe sind als der Raub eines kostbaren Juwelenschmuckes, die die geheimen Leiter einer unglaublich geschickten Betrügerbande bei ihrem Opfer, dem philosophischen, aber schwachen und leicht zu-gänglichen Prinzen antreiben. Sein Übertritt zur katholischen Kirche ist der Abschluß der ausgeführten Teile. Weitere po-litische Entwicklungen wären wohl daraus gefolgt, wenn nicht seine neuen historischen Arbeiten den Autor an der Fort-setzung gehindert hätten.

Von diesen ist die erste, die „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung", mittelbar aus dem „Don Carlos" hervorgegangen. Schiller begann diese quellenmäßige Facharbeit in Weimar 1787. Seine ausgesprochene Absicht dabei war, sich in den Augen der Welt von dem üblen Ansehen der Dichtung in Deutschland als einer „geistigen Libertinage" (Ausschweifung) zu befreien und sich als einen soliden gelehrten Arbeiter für eine Professur zu empfehlen. Er hatte wohl Ursache nach seinem sturmvollen, nur wie durch Wunder stets wieder gefristeten Leben sich nach dem Hafen eines ruhigen gesicherten Daseins zu sehnen. Er hatte schon damals (Dezember 1787) in Charlotte von Lengefeld in Rudolstadt seine spätere Frau kennen gelernt, mit der er sich nach längerem Schwanken zwischen ihr und ihrer Schwester Karoline im Sommer 1789 verlobte. Im Anfang des nächsten Jahres führte er die junge Gattin heim, das größte Glück, welches ihm das Leben im Verein mit Goethes Freundschaft aufgespart hatte. Im März 1789 war er als so gut wie unbe-soldeter Professor an die Universität in Jena berufen worden. Der Herzog von Meiningen fügte dazu den Titel eines Hofrats,

Karl August eine Pension von zweihundert Talern, „alles, was er konnte“. Der Antritt der Professur war sehr glänzend. Die Eröffnungsvorlesung „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“, eine begeisterte Erhebung des idealen Gelehrten gegenüber dem Brotgelehrten, setzte ganz Jena in Bewegung. Fichte führte sie später in den Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten aus. Schiller las fünfstündig Universal-, das ist allgemeine Weltgeschichte mit einem ungeheuren Aufwand von Fleiß, da er, gezwungen sich erst in die Stoffe hineinzuarbeiten, jedes Kolleg vorher wörtlich ausarbeitete. Manches daraus veröffentlichte er in der „Thalia“. Fruchtbare Keime bot es seiner philosophischen Dichtung.

„Über die erste Menschengesellschaft nach Anleitung der Mosaischen Urkunde“ handelt er mit Kantischer Ausdeutung des Sündenfalls als „Abfalls des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen“. „Die Sendung Moses“ wird im Banne modischer Aufklärer (Warburton, Reinhold als Br[uder] Decius) dem jüdischen Gesetzgeber, als ägyptischen Thaumaturgen (Wundermacher) und berechnenden Politiker, nicht gerecht. „Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon“ verdammt die unbedingte Staatsidee im ersteren. Sie erhebt Solon, der „den Staat dem Menschen dienen ließ“, und die Athener. Andere, zum Teil sehr ausgedehnte historische Gelegenheitsarbeiten, so eine sehr weit geführte Geschichte der hugenottischen Unruhen vor Heinrichs IV. Thronbesteigung, finden sich in den von ihm später gemeinsam mit Woltmann herausgegebenen historischen Denkschriften. Die groß angelegte Geschichte des Abfalls der Niederlande geriet durch die Anforderungen der Amtstätigkeit freilich ins Stocken. Sie blieb bei dem 1788 erschienenen ersten Bande, der bis zur Abreise der Regentin aus den Niederlanden (1567) reicht. Albas Schreckensherrschaft und die Erhebung gegen ihn beginnt da erst eigentlich. Fortführende Beilagen über die Hinrichtung Egmonts und Horns (1568) und die Belagerung von Antwerpen (1584 und 1585) erschienen in der „Thalia“ und in den „Horen“. Dafür übernahm Schiller, um Geld in die Haushaltungskasse zu

bringen, 1790 eine historische Buchhändlerarbeit, die aber bedeutungsvoll auf die Wiederaufnahme seiner großen dichterischen Produktion hinweist. Er lieferte für den Göschenschen Damenkalender eine „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“, deren erste beide Teile im Jahrgang 1791, deren Schluß 1793 erschien. Ausgeführt bis auf Wallensteins Tod, faßt sie das weniger interessante Ende des Kriegs kurz zusammen. Die glänzende volkstümliche Darstellung einer für Deutschland höchst kritischen Geschichtsperiode durchaus im protestantischen Sinn hat natürlich das Mißfallen der Katholiken erregen müssen, das sich bis auf den heutigen Tag in sehr scharfen Beurteilungen von Schillers Gründlichkeit und Unparteilichkeit Luft macht. (Vgl. besonders die Partie der Einäscherung Magdeburgs durch Tilly.) Schiller hat nun nichts weniger als eine kritische Studie über das streng Tatsächliche an den Berichten über den Krieg, sondern er hat eine Erschöpfung der in ihm zutage tretenden Bestrebungen und Persönlichkeiten beabsichtigt. Diese konnte bei einem Protestanten zumal in einer Zeit, die den Unabhängigkeitskampf der Reichsstände gegen den Kaiser selbst noch weiterkämpfte (im bayrischen Erbfolgekriege, Fürstenbund!), nicht wohl anders ausfallen. Der außerordentliche, dem Verfasser ganz unerwartete Erfolg seiner Gelegenheitsarbeit in Norddeutschland bewies, wie lebendig dies Geschichtswerk an das Tagesinteresse rührte.

Dazu kam die lebhafte poetische Teilnahme, die Schiller für den Schwedenkönig Gustav Adolf gefaßt hatte. Er sollte der Held eines damals ernstlich ins Auge gefaßten und reiflich erwogenen modern nationalen Epos werden und hatte Friedrich den Großen, der zuerst dafür ausersehen war, vollständig aus Schillers Neigung verdrängt. Die freie Übersetzung zweier Bücher der Virgilschen Äneide (1791), des zweiten und des vierten (Äneas' Erzählung von der Zerstörung Trojas und Didos Liebestod), waren wohl als formale Vorarbeit für dies Heldengedicht beabsichtigt. Bei einer Anwesenheit Bürgers in Jena war ein epischer Wettkampf an der Äneis angeregt worden. Den epischen Ton in der in Aussicht genommenen freien, aber streng jambischen Stanze treffen zu lernen, hat Schiller die Übersetzung

Virgils, des ihm als Epiker zweifellos sehr gemäßen römischen Nationaldichters, wirklich so weit gefördert. Die Hauptabsicht aber, das deutsche Nationalepos, gelangte nicht zur Ausführung. Gerade damals trat die schwere Krankheit ein, die Schiller mahnte, alle ihm noch zugemessene Zeit und Kraft ohne weitere Probeversuche einzig auf dem ihm von seinem Genius zugewiesenen dramatischen Felde zu verwenden.

Wie schon hervorgehoben wurde, fand sich Schiller von der Geschichte zur Dichtung auf philosophischem Wege zurück. Die folgenreiche philosophische „Geburt der Zeit", keine Meinung, sondern eine Notwendigkeit, wie ihr Vater sie mit einem Baconschen Leitwort bezeichnete, die Kantische Philosophie war gerade damals (1790) in der Kritik der Urteilskraft zu dem ästhetischen Gebiete vorgerückt. Schon war sie wie ein Sturmwind reinigend und von Grund aus erneuernd über die erkenntnistheoretischen und ethischen Bezirke mit ihren theologischen und politischen Grenzen hingefahren. Es scheint, daß dies Schiller dem Königsberger Philosophen zuerst nahegebracht hat, nachdem Körner, ein eifriger Kantianer, dies in Dresden noch vergebens versucht hatte. Er hatte schon durch sein Lehramt Veranlassung dazu. Durch fachgenössische Mißgunst und Eifersucht war er in seiner Professur, die er im guten Glauben als historische angetreten hatte, auf das allgemein philosophische Gebiet verwiesen worden. Da der Zudrang der Studenten, sobald es an den für ihn damals sehr wichtigen Punkt des Zahlens ging, sehr bald nachließ, nahm er es weniger ernst mit seiner wissenschaftlichen Lehrtätigkeit. Um sich so leidlich wie möglich damit abzufinden, warf er sich auf das ihm gemäßeste Lehrgebiet, die Ästhetik. Hier trat ihm nun Kant als wichtigste neue Erscheinung entgegen. Beim Versuch, sich mit ihr auseinanderzusetzen, nahm sie ihn gänzlich gefangen.

Gleichwohl war es kaum die ästhetische Belehrung vornehmlich, die Schiller so ausschließlich zu Kant hinzog, daß sein ganzes geistiges Wesen von nun an in ihm aufging und er für Kants Geisteswerk in dessen Einwirkung auf die Welt zweifellos mehr getan hat als der Meister selbst. Sie ergänzen einander, wie im reinen Geiste Dichtung die Kritik ergänzt. Der „kritische

Idealismus", wie Kant seine Lehre bezeichnet, das heißt die durch die Kritik des menschlichen Denkens selber (der „reinen Vernunft") gewonnene Erkenntnis von der letzten Endes idealen, nicht materiellen Bedeutung unserer Erfahrung von der Außenwelt, berichtigte die Überhebung des eigenen Denkens (den „subjektiven Dogmatismus") der neueren Philosophie seit Descartes. Aber er schien ins Leere zu führen. Die Möglichkeit, die Form einer Erfahrungsanschauung, ohne Gegenstand noch Zeichen, aus der reinen und leeren Eigenschaft unseres äußeren und inneren Gemütes zu schöpfen, erklärte Hamann, der Einbläser der Herderschen „Metakritik" gegen Kant, für die erste Erschleichung des im letzten Grunde mangelnden Halts seiner Philosophie.

Schiller war berufen, diese Leere auszufüllen. Er ergriff Kants Grundgedanken mit der Begeisterung eines von der Idee der Welt vollen, ihr alle Zeichen und Gegenstände seiner dichterischen Anschauung unterordnenden Gemüts. So bereitete er sie zu der Waffe, die in den Freiheitskriegen geschwungen, dem Werkzeug, mit dem die Grundlagen des neuen Reiches festgelegt werden konnten. Schiller war der Paulus des Kantischen Wortes. Ein Diener, so scharf und schneidig, so gesandt an alle Welt wei der Heidenapostel, der das Schwert der Kirche trägt. Was Schiller trieb, mußte wohl ähnlich tief von innen wirken wie bei dem Bekehrten auf dem Wege gen Damaskus. Es war wohl die größte Erleuchtung, die gerade Schillers Geiste am Ende des Studiums der „Kritik der reinen Vernunft" und noch entschiedener in der prophetisch mahnenden „Kritik der praktischen Vernunft" aufgehen mußte. Er gewann seinen Glauben wieder, den Glauben an das Ideal, an den Wert der Menschheit, den er in dem dumpf ergebenen Abschlußgedichte seiner enttäuschten ersten Periode, dem großen Gedichte „Resignation" verzweifelt eingesargt hatte. „Drei Worte nenn' ich euch inhaltschwer, — sie gehen von Mund zu Munde, — doch stammen sie nicht von außen her, — das Herz nur gibt davon Kunde. — Dem Menschen ist aller Wert geraubt, — wenn er nicht mehr an die drei Worte glaubt." Diese drei Worte sind die strahlenden Ergebnisse der mühsamen Forschung

in den tiefsten Schachten der Kantischen Vernunftkritik, der „transzendentalen Analytik“: die Rettung der Freiheit im „intelligiblen (bei den menschlichen Handlungen grundsätzlich vorauszusetzenden) Charakter“, die unnachsichtlichen Forderungen des Pflichtrufs im „kategorischen Imperativ“ (in der ordnungsgemäß entscheidenden Befehlsform des Geistes) mit ihren durch keinen „Verstand der Verständigen“ jemals hinwegzustreitenden Aussichten auf Gott und Unsterblichkeit.

„Und ob alles im ewigen Wechsel kreist — es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist“! Diese drei Glaubensworte konnte er nun den „Worten des Wahns“ siegreich entgegensetzen, die man „bedeutungsschwer selbst im Munde der Guten und Besten“ hört: „Sie schallen vergeblich, ihr Klang ist leer, — sie können nicht helfen und trösten. — Verscherzt ist dem Menschen des Lebens Frucht, — solang er die Schatten zu haschen sucht.“ Auch er hatte die Schatten zu haschen gesucht. Er hatte nicht bloß poetisch in den „Göttern Griechenlands“ die „goldene Zeit“ beklagt. Er wollte sie mit Rousseauscher Schwärmerei noch im „Posa“ mit politischer Kunst herstellen. Er hatte geglaubt, „daß das buhlende Glück sich dem Edeln vereinigen werde“, und hatte sich in der „Resignation“ mit der „Hoffnung auf dies Glück“ statt seines Genusses trostlos abfinden lassen müssen. Er hatte an so manche „tönende Worte“ geglaubt, in dem die „Wahrheit dem ird'schen Verstand zu erscheinen“ vorgab. Nun wußte er dem Edlen seine Stelle zu geben in seiner Sehnsucht nach dem Rechten, dem Guten, dem Wahren: „Er ist ein Fremdling, er wandert aus — und suchet ein unvergänglich Haus.“ „Drum, edle Seele, entreiß dich dem Wahn, — und den himmlischen Glauben bewahre! — Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn, — es ist dennoch das Schöne, das Wahre! — Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor; — es ist in dir, du bringst es ewig hervor.“

Wie aber der ganze Mensch in Schiller durch Kant erneuert und seiner selbst gewiß ward, so ist es vornehmlich der dichtende Künstler, der an ihn selbständig anknüpfte. Zunächst theoretisch in einer Reihe von ästhetischen Abhandlungen, die in den Jahren

1793—1796 teils in der Fortsetzung von Schillers alter Zeitschrift, der „Neuen Thalia“, von 1795 an in den „Horen“ erschienen. Ihnen steht bedeutungsvoll entscheidend der schon bei Goethe öfters berührte große Aufsatz über „Anmut und Würde“ voran. Man kann als die Summe seines Inhalts das Bestreben hinstellen, das Schöne in seiner moralischen Erscheinung zu bestimmen. Freiheit im Nachgeben gegen die Natur, wodurch ihr ein harmonisches Maß wird, erzeugt Anmut; Unterwerfung der Natur unter das höhere Gebot der Pflicht gibt Würde. Das Verständnis des reinen Prinzips der Moral hatte er „dem unsterblichen Verfasser der Kritik zu verdanken“. Aber etwas schreckte den Dichter von seinem schroffen Ausdruck in den Axiomen der „praktischen Vernunft“ zurück. „In der Kantischen Moralphilosophie ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Aszetik die moralische Vollkommenheit zu suchen.“ Der „heitere und freie Geist des großen Weltweisen“ mußte einem verkehrten schlaffen Zeitalter gegenüber vielleicht so verfahren. „Er war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht wert und empfänglich schien.“ „Womit aber haben die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte?“ „Durch die imperative Form des (Kantischen) Moralgesetzes mußte die Menschheit angeklagt und erniedrigt werden, das erhabenste Dokument ihrer Größe zugleich die Urkunde ihrer Gebrechlichkeit sein.“ Es erhielt dadurch „den Schein eines fremden und positiven Gesetzes — einen Schein, der durch des Menschen radikalen Hang, demselben entgegen zu handeln (wie man ihm schuld gibt), schwerlich vermindert werden dürfte!“ Man ersieht vielleicht schon hieraus, wo Schiller hinaus will. Der Dichter, als Sachwalter der Menschheit, als Verkünder des Wahren in der Form der Schönheit, wehrt sich noch gegen den philosophischen Richter, der dem Menschen als Sinnenwesen die freie Neigung zum Guten abspricht. Das „radikal Böse“ im menschlichen Willen, das nach Kant nur durch eine immerwährende entschlossene Gegen-

wehr des sittlichen Menschen im Zaume gehalten, niemals aber bis zur fehllosen Heiligkeit vernichtet werden könne, die Pflicht aus Pflicht und unter keiner Bedingung aus Neigung: das erniedrigt die Menschheit in seinen vollkommenheitsdurstigen Blicken, es entfernt „alle Grazien", das heißt die lebendige Schönheit von ihren Handlungen.

Schiller hat analog mit dem Philosophen Joh. Gottl. Fichte, der damals (1794) nach Jena kam, den Ausweg aus diesem Zwiespalt gesucht. Hierbei war ihm Kant selbst behilflich, der in der nächsten Veröffentlichung (der zweiten Ausgabe seiner Schrift über die Vernunftreligion) mit sichtlicher Freude den Zutritt eines solchen Schülers anmerkt. Da er mit Schiller „in den wichtigsten Prinzipien einig ist, stellt er auch in diesem keine Uneinigkeit fest". „Die Majestät des Gesetzes (gleich dem auf Sinai) flößt Ehrfurcht ein (nicht Scheu, welche zurückstößt, auch nicht Reiz, der zur Vertraulichkeit einladet). Die Achtung des Untergebenen gegen seinen Gebieter erweckt in diesem Falle, da dieser in uns selbst liegt, ein Gefühl des Erhabenen unserer eigenen Bestimmung, was uns mehr hinreißt als alles Schöne. Aber die Tugend, das ist die fest gegründete Gesinnung, seine Pflicht genau zu erfüllen, ist in ihren Folgen auch wohltätig, mehr wie alles, was Natur oder Kunst in der Welt leisten mag; und das herrliche Bild der Menschheit, in dieser ihrer Gestalt aufgestellt, verstattet gar wohl die Begleitung der Grazien, die aber, wenn von Pflicht allein die Rede ist, sich in ehrbietiger Entfernung halten. Wird aber auf die anmutigen Folgen gesehen, welche die Tugend, wenn sie überall Eingang fände, in der Welt verbreiten würde, so zieht alsdann die moralisch-gerichtete Vernunft die Sinnlichkeit (durch die Einbildungskraft) mit ins Spiel. Nur nach bezwungenen Ungeheuern wird Herkules Musaget: Führer der Musen, vor welcher Arbeit jene guten Schwestern (die Grazien) zurückbeben." So Kant an der bezeichneten Stelle.

Schiller hat den sich hier auftuenden Grundgegensatz „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden", die nur der Gott vereinigen kann, in dem großen philosophischen Gedichte „Das

Ideal und das Leben" (ursprünglich das „Reich der Schatten") zum Ausgleich gebracht. „Wenn ihr in der Menschheit trauriger Blöße — steht vor des Gesetzes Größe, — wenn dem Heiligen die Schuld sich naht, — da erblasse vor der Wahrheit Strahle — eure Tugend, vor dem Ideale — fliehe mutlos die beschämte Tat. — Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen: — über diesen grauenvollen Schlund — trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen, — und kein Anker findet Grund. Aber flüchtet aus der Sinne Schranken — in die Freiheit der Gedanken, — und die Furchterscheinung ist entflohn, — und der ewige Abgrund wird sich füllen; — nehmt die Gottheit auf in euren Willen, — und sie steigt von ihrem Weltenthron. — Des Gesetzes strenge Fessel bindet — nur den Sklavensinn, der es verschmäht; — mit des Menschen Widerstand verschwindet — auch des Gottes Majestät." Hier ist im Kerne schon die ganze Fichtesche Philosophie enthalten, die uns bald in der „Romantik" noch grundlegend näher treten wird. Man sieht deutlich in diesem springenden Punkte den Gegensatz in der Weiterbildung der Kantischen Anregung. Am Schlusse in der großartigen Himmelfahrt des triumphierenden Herkules tritt er nochmals hervor. Als tragischem Dichter mußte Schillern dieser Gedankenkreis besonders wichtig sein, der die Aufschlüsse über unsere innige Teilnahme am tragischen Geschick abgibt. Wir sehen ihn denn auch breit zur Geltung gelangen in den Schriften „Über das Pathetische" (Umarbeitung des Kantischen Erhabenheitsbegriffs in Schillers eigentümlichen Gedankengang), „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", „Über die tragische Kunst".

Zu einer ganz selbständigen Darlegung seiner philosophischen Ansichten über die Bedeutung der Schönheit, als „Freiheit in der Erscheinung", für die Förderung der moralischen Ausbildung erhebt er sich in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" („Horen" 1795). Woran er in dem großen Gedichte der Übergangsperiode zur Gelehrsamkeit, in den „Künstlern" (1788), nur schüchtern die Wissenschaft zu mahnen gewagt hatte, die führende Rolle der Kunst

auf dem Wege zur Menschheitsbildung, das wird hier von dem sicheren Grunde philosophischer Überzeugung lehrmäßig ausgeführt. Durch Schönheit zur Sittlichkeit, durch innere Freiheit zur äußeren, soweit sie dadurch möglich ist! Dies der Grundgedanke der für Schillers philosophische Stellung kennzeichnendsten Schrift.

„Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet. — Wenn in dem dynamischen (Macht-) Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wesen beschränkt — wenn er sich ihm in dem ethischen (Sitten-) Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umganges, in dem ästhetischen Staat nur als Gestalt (das heißt nur nach der Form, die er sich gibt) erscheinen, nur als Gegenstand des freien Spiels gegenüberstehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches." „Hier also, in dem Reiche des ästhetischen Scheins, wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach verwirklicht sehen möchte; und wenn es wahr ist, daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift, so müßte man auch hier die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur deswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben. — Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele; der Tat nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln (der Gesellschaft) finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und

weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu bewahren, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen." Es soll hier gleich hervorgehoben werden, daß Schiller am frühen Ende seines Lebens diesen Ausgleich nicht mehr „in der Fürsten Palästen" fand. Ihn selber mochte er nicht missen: „... das verhüte — der allgerechte Lenker unserer Tage, — daß solche Teilung sei in seiner Welt", läßt er eine seiner tragischsten Personen, Don Cesar, am Schluß der „Braut von Messina" sagen. Ihr erhabenstes Chorlied versichert: die „Teilung", der Zwiespalt (Dualismus) zwischen Gut und Böse tobt nur in der Menschenwelt. Aber ihr „auf den Bergen" ist Freiheit. „Der Hauch der Grüfte — Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte. — Die Welt ist vollkommen überall, — Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual." Diese „Berge", das heißt nach einem uralten Sinnbild das schwer ersteigbare Ziel des menschlichen Ideals, hüten das irdische Paradies. Der „Idylliker und Elegiker" (s. u. S. 120) in Schiller steht nicht an, es zu preisen „in der Stille der ländlichen Flur, — fern von des Lebens verworrenen Kreisen" ... „in des Klosters friedlicher Zelle".

Schiller hat schon damals nicht verfehlt, dem Mißverständnis seiner Philosophie etwa im Sinne einer „Moralität, welche bloß allein auf Schönheitsgefühle gegründet wird und den Geschmack allein zu ihrem Gewährsmann hat", kräftig vorzubeugen. Diesem Zwecke dient der Horenaufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen", der die Gefahr ästhetischer Sitten ebenso besonders erörtert, wie ein späterer Nachtrag den „moralischen Nutzen ästhetischer Sitten". Es ist merkwürdig zu beobachten, wie Schiller gerade auf diesem scheinbar abführenden philosophischen Wege sich Goethe nähert; wie er nun mit einer Art von Leidenschaft die Grundrechte der „schönen Natur" feststellt, die er in dem großen Freunde, nicht mehr getrübt durch persönliche Befangenheit, zu studieren begann. Der poetischen Selbstdarstellung dieser Natur im Gegensatz zu der eigenen Betrachtungspoesie ist die schon bei der Charakteristik Goethes und Schillers herangezogene große Studie „Über naive und sentimentalische

Dichtung" („Horen" 1795/96) gewidmet. Auch hier geht Schiller von Kant aus, insofern er der erste ist, der über die ästhetische Wirkung der Natur selbst im Gegensatz zu ihrem hergebrachten plumpen Nachahmungsprinzip nachzudenken anfing. Die Nachahmung der Natur, gerade dann, wenn sie bis zur höchsten Täuschung geht, widert uns an, sobald wir erkennen, daß es doch bloß Nachahmung sei. Das Genie ahmt nicht nach. Es ist selbst Natur. Seine künstlerische Wirkung beruht, wie bei der Naivität in der moralischen Welt, auf der Freude an dem unmittelbaren Ausdruck reiner Empfindung in einer falschen verkünstelten Welt. Dies ist das Vorrecht der großen „naiven" Alten, Homers. Der moderne „sentimentalische", die ursprüngliche Empfindungsweise suchende und preisende Dichter ist im allgemeinen weit mehr auf das Ideal angewiesen, das er sich in seinem Kulturzustand von reiner Natur ausdenken muß. Daher seine Neigung zur Idylle, Elegie, Satire. So Milton, Klopstock, Lessing und, wie er stillschweigend hinzusetzt, er selbst. In Goethe (Werther, Tasso, Wilhelm Meister) zeige sich oft eine wunderbare Vereinigung beider Charaktere. Hand in Hand damit geht zugleich eine literarhistorisch-kritische Stellungnahme zu den Dichtern des zeitgenössischen Parnaß. Haller, Kleist, Klopstock, Lessing, Wieland bis zu ihren schalen Nachahmern und den wenig hervortretenden verdienstvollen Erscheinungen werden zum erstenmal unter ein richtig abgewogenes Gesamturteil gestellt. Auf „den schmutzigen Witz des Herrn Blumauer", „die deutschen Komödien, deren Dichter die Zeit malen, in der sie leben", „die kritischen Bibliotheken, philosophischen und literarischen Annalen und Reisebeschreibungen über Poesie, Kunst, in denen die Molièresche Magd ein Langes und Breites räsoniert" fallen in zündenden Anmerkungen blitzartige Streiflichter. Die Magd, zu deren Urteil sich jener französische Lustspieldichter herabließ, um daraus die Stimme des gemeinen Menschenverstandes zu vernehmen, hat sich inzwischen die oberste Entscheidung in allen Fragen des Geistes angemaßt. Das große Gewitter bereitet sich vor, das in den Xenien die literarische Luft in Deutschland reinigen sollte.

Die glänzenden Folgen des neugewonnenen Standpunktes

sollten sich aber erst noch zeigen, als der Dichter wieder ganz und ungeteilt zur Ausübung seiner Kunst zurückkehrte. Es waren nicht die glücklicheren äußeren Umstände, die ihn zunächst dazu bestimmten. Schon 1791 war die bereits erwähnte furchtbare Krankheit dieses Jahres insofern für ihn zum Heil gewesen, als sie durch den Dichter Baggesen die Augen ferner hochgestellter Verehrer, des Herzogs von Holstein-Augustenburg und des dänischen Ministers Graf Schimmelmann, auf seine dürftige äußere Lage lenkten. Ein Jahresgeschenk von tausend Talern auf drei Jahre, das ihm auf die taktvollste Weise angeboten wurde, setzte ihn in Freiheit von literarischer Erwerbsnotwendigkeit. Die „Briefe über ästhetische Erziehung" sind in ihrer ersten Fassung tatsächlich an den Herzog von Holstein gerichtet worden. Es war die Zeit der Muße für das Studium der Kantischen Philosophie.

Eine Reise in die Heimat (1793/94) konnte unternommen werden; zuerst vorsichtshalber nur in das Gebiet der Reichstadt Heilbronn, dann als der „alte Herodes", der seinem Ende nahe Herzog, ihn rücksichtsvoll nicht beachtete, mitten in die schwäbische Heimat. Mit welchen Empfindungen mochte der einstige Flüchtling, der seine Handlungsweise so glänzend gerechtfertigt, an der Seite der geliebten Frau Heimat, Eltern und Geschwister wiedersehen! Die Heimat ward nicht vergeblich an das persönliche Dasein ihres herrlichen Sohnes erinnert. Hier knüpfte er die Beziehung zu dem opferwilligen Verleger seiner neuen Zeitschrift, der Horen: dem von nun an eng mit den Werken der deutschen Klassiker verbundenen Buchhändler Joh. Friedr. Cotta. Anfang 1795 erhielt Schiller einen auf seine Ablehnung erneuten Ruf an die Tübinger Universität mit der Zusicherung vollkommener Freiheit in seinem Amtsverhältnis. Schiller verließ die liebgewordene zweite Heimat nicht. Aber der Ruf hatte die glückliche Folge, daß seine Zukunft nunmehr materiell sichergestellt wurde, falls Kränklichkeit seine Einnahmen beschränken oder aufheben sollte. Alles dies gab freien Mut. Die entscheidende Wendung zur erneuten Hingabe an die Muse gab Goethe. Mit ihm war seit der geschilderten innigen Anknüpfung jener einzigartige Briefwechsel im Gange, der

für alle Zeiten und Völker das goldene Buch des Dichterberufs genannt werden kann, für unsere Literatur aber die Richtschnur ihrer edelsten Überlieferung bedeutet. Vornehmlich war es jenes Werk, das als erstes den Gegenstand gemeinsamen Ideenlebens und die Frucht lebendigen Gedankenaustausches darstellt: Goethes Wilhelm Meister, der Schillern die Erkenntnis brachte, daß „der Dichter der einzige wahre Mensch und der Philosoph nur eine Karikatur neben ihm sei".

Der Roman „Wilhelm Meister" teilt den Werdeverlauf der großen Arbeiten aus der ersten Weimarer Zeit, die alle neben einander hergingen und in Italien zur Reife gelangten. Die Ausgestaltung des Romans zog sich am längsten hin. Schiller konnte noch für die „Horen" an seine Gewinnung denken. Aber Goethe hatte ihn schon dem Buchhändler Unger in Berlin gegeben, bei dem er nun 1795/96 in vier Bänden nacheinander erschien. Die „Horen" erhielten als freilich nicht gleichwertigen, aber vollgültigen Ersatz die anmutige Novellenreihe „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". Ihren verbindenden Hintergrund bilden die Gespräche einer vor den Revolutionsheeren flüchtenden rheinischen Adelsfamilie. Den Abschluß bildet das traumartig tiefdeutige, vielverkannte und vielerklärte „Märchen". Auf der Grundlage der von der Revolution angeregten Stimmungen erhebt es sich zu großartigen Symbolen des Weltregiments im Sinne verklärten Menschentums.

Wilhelm Meister führt uns wie „Werther" und „Tasso", neben denen ihn auch Schiller („Über naive und sentimentalische Dichtung") schon anführt, wiederum ganz auf Goethes Persönlichkeit zurück. Eine „Pseudokonfession" (erdichtetes Selbstbekenntnis), die er sich „von Herzen und Halse" schaffen müsse, nennt er den Roman gegen Herder. Die durch eine Schweizer Freundin Goethes (Barbara Schultheß) erhaltene, 1910 wieder aufgefundene ältere Fassung der sechs ersten Bücher geht vielleicht noch auf die Frankfurter Zeit zurück. Sie gibt neue wichtige Eröffnungen über Goethes Jugendbildung. Ein gut Teil Goethescher Jugendpoesie (Belsazer) ist in ihr erhalten. Sie beschäftigt ihn nachweislich 1777 bis 1785. Ihr nicht sicher auf Goethe zurückzuführender Titel „Wilhelm Meisters Thea-

tralische Sendung" kündigt an, daß wir es ausschließlich mit einem Theaterroman zu tun haben. Der Entschluß des Helden, sich ganz der Bühne als Schauspieler und Theaterdichter zu widmen, steht am Ende des uns von dieser Fassung Erhaltenen. Ton und Haltung des Ganzen schließt sich weit näher an die Äußerlichkeiten des Lebens, ist demgemäß oft treffender, aber auch gewöhnlicher, niedriger als in der späteren, der vornehmen Welt gemäßen Bearbeitung. Der Held stammt aus einem wohlhabenden Krämerhause. Er steht hinter dem Ladentisch, während er nebenher seiner Theaterliebhaberei frönt. Das Ganze war auf ein düsteres Eheverhältnis seiner Eltern angelegt: die Lebensschuld der ehebrecherischen Mutter gegen den ehrenwerten Vater. Genau so, wie in seinem Shakespeareschen Lieblingsstücke, dem „Hamlet". Darauf deuten jetzt noch einige nicht mehr zum Austrag gebrachte Beziehungen ganz besonders zu einem „Laertes", dem vielleicht eine ähnliche Aufgabe zugedacht war, wie dem Bruder der Ophelia im „Hamlet". Von dem allen ist nur die große Rolle übrig geblieben, die dies Shakespearesche Trauerspiel und seine Aufführung durch Wilhelm im Roman spielt.

Die neue Fassung führt nachweisbar seit 1793 den Titel „Wilhelm Meisters Lehrjahre". In ihr ist Wilhelm der Sohn eines vornehmen reichen Großkaufmannshauses, der die höchste Aufgabe seines Lebens, sich zu bilden und die in ihn gelegten Grundanlagen zu fördern, über alle äußeren Zwecke setzt. Neue entgegengesetzte Trugideen und Enttäuschungen treten zu seinen theatralischen. Eine geheime Verbindung vorzüglicher Menschen, der unruhig hochstrebende Baron Lothario, der scharf urteilende Menschenkenner Jarno, der heiter hilfreiche Abbé, ist bei seiner theatralischen Sendung auf ihn aufmerksam geworden. Sie bedienen sich des Freimaurerwesens, dem die Zeit als unsichtbar wirksamer Macht alles Erdenkliche zutraute, um ihn, als seine verkörperte Vorsehung, unvermerkt zu seinem inneren und äußeren Glück zu leiten. Er erkennt die Nichtigkeit der Hoffnungen, die er auf seinen Schauspielerberuf gesetzt hat. Er wird ein tüchtiger Mann, der im praktischen Beruf ärztliche Kenntnisse zum Wohle seiner Mitmenschen an-

wendet. Als er bei der Aufnahme in den feierlichen Bund seiner Freunde zuerst an seine persönliche Verpflichtung denkt und nach dem Kinde seiner Liebe fragt, hat er das Probestück der erlangten Reife abgelegt. Der tiefsinnige „Lehrbrief“ wird ihm ausgehändigt, die „Lehrjahre“ sind vorüber. Nach manchen Selbsttäuschungen wird ihm das Ideal seiner Neigung, Lotharios Schwester Natalie, als Gemahlin, freilich nur in einer Briefehe, zuteil.

Wie Goethe in die Erzählungen Meisters bei seiner Geliebten Marianne im ersten Buch seine Frankfurter Kindheitserinnerungen verwebt hat, so führen die weiteren Ereignisse bei den Schauspielern und in der aristokratischen Gesellschaft bei der schönen Gräfin und ihrem Gemahl, auf Lotharios Gütern neben innersten Erlebnissen Eindrücke aus seiner nächsten Umgebung aus. Meisters Shakespearebegeisterung, die in der rätselhaften Hamletaufführung mit dem Geiste seines eigenen Vaters ihren Höhepunkt findet, gibt die Ideale von Goethes Frühzeit wieder. In Jarno schreitet Merck über die Szene. Ja, in den „Bekenntnissen der schönen Seele“ des sechsten Buches erhebt sich noch ein früherer edler Schatten, Fräulein von Klettenberg aus der Frankfurter Krankenstube. Das Buch ist spät, im Verkehr mit Schiller entstanden. Es zeigt die „schöne Seele“ aus „Anmut und Würde“ in einer rein überirdischen Sphäre, die „auf der zartesten Verwechslung des Subjektiven und Objektiven (ihrer Innen- mit der Außenwelt) beruht“. Weniger wichtig erscheint es, daß zum Grafen und der Gräfin das befreundete gräfliche Paar Werthern auf Neunheiligen, zu Lotharios Verhältnis mit Lydie ein Liebeshandel des Prinzen Konstantin von Weimar das Urbild abgegeben haben soll. Dagegen gehört „Mignon“ mit ihrem geheimnisvollen Begleiter, dem wahnsinnigen Harfner, wie sie schon in der alten Fassung mit jedem Buche heranwachsend jetzt vor uns stehen, ganz der sinnbildlich Leben schaffenden Goetheschen Phantasie an. Die Poesie selber scheint uns hier entgegenzutreten mit ihrem instinktiv an sie geketteten unbewußten Vater, dem Sänger des Jammers der Menschheitsschuld. Sein Name Augustin weist auf ihren tiefsinnigen Erörterer unter den Kirchenlehrern, der ihre leitet sich

von dem deutschen Worte „Minne“ her. Ihr Lied „Kennst du das Land?“ verrät die angestaute Sehnsucht des Dichters nach dem Südlande der Kunst jenseits „des Bergs und seines Wolkenstegs“, Italien. „Mignon“ ist die Person gewordene Sehnsucht, wie Philine der verkörperte Genuß des Augenblicks, die unglückliche Schauspielerin Aurelie der künstlerische, tief unbefriedigte Ernst. Alles, was zu Meister in Beziehung tritt, erhält — durch ihn, da der Dichter in ihm steckt — eine geheimnisvolle Notwendigkeit für seine Lebenserkenntnis. Ein magisches Netz von Verhältnissen, Einwirkungen, Hindernissen und Förderníssen ist um ihn gebreitet, das ihn fortzieht „nach dem Gesetz, nach dem er angetreten“.

„Sie verstehen“, schreibt Schiller an Goethe, „unter dem Begriff der Lehrjahre bloß den Irrtum, dasjenige außer sich zu suchen, was der innere Mensch selbst hervorbringen muß; unter dem Begriff der Meisterschaft die Überzeugung von der Irrigkeit jenes Suchens, von der Notwendigkeit des eigenen Hervorbringens“, nämlich des Guten, was man von der Welt erwartet. In diesem Sinne erklärt auch die kluge, klare, praktische Hausfrauennatur Therese, in der Wilhelm zeitweilig seine Gattin gefunden zu haben glaubt, das Wesen unseres Helden: „Seine Lebensbeschreibung ist ein ewiges Suchen und Nichtfinden; aber nicht das leere Suchen, sondern das wunderbare gutmütige Suchen begabt ihn; er wähnt, man könne ihm das geben, was nur von ihm kommen kann.“ So epilogisiert ferner die lustige Person des Romans, der übermütige, unter die Schauspieler gegangene Baron Friedrich, als Wilhelm die Zeiten seines Irrtums unter den Schauspielern beklagt: „Dieser Zeiten sollt Ihr Euch nicht schämen, sowenig man sich seiner Abkunft zu schämen hat. Die Zeiten waren gut, und ich muß lachen, wenn ich dich ansehe: du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis', der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.“ In dieser Anlage stellt sich „Wilhelm Meister“ zu den tiefsten Werken aller Zeiten über das menschliche Leben. Kaum je ist in einem Roman ein solcher Schatz von Welt- und Menschenbeobachtung niedergelegt worden, wie in diesem Werke.

Für das Publikum war dies freilich Grund genug, es nicht

zu lesen. Goethe hatte außer an Schillers begeistertem Verständnis, das in den betreffenden Teilen des Briefwechsels klassische Erläuterungen zu dem Werke geliefert hat, an der Aufnahme so wenig Freude wie jetzt gewöhnlich. Neben Schiller stand sein trefflicher Freund Körner und eine neue Kraft, die sich nach ihrer stets beibehaltenen Weise still, aber tief und nachhaltig wirksam der Literatur zugewendet hatte: ein preußischer Junker seltenster Art, Ästhetiker, klassischer Philologe, Sanskrit- und vergleichender Sprachforscher, Staatsmann neben einem naturwissenschaftlich allseitig strebenden Bruder: Wilhelm von Humboldt (1767—1835). Mit dem für Goethe allzeit offenen Herzog und einem lieben, gemütvollen kunstgelehrten Freunde, den er sich in Rom herangezogen hatte, Heinrich Meyer aus Stäfa in der Schweiz, war dies im wesentlichen damals Goethes Gemeinde. Im heranwachsenden Geschlechte regte sich zwar bald das Goethetum gewaltig. Gerade der „Wilhelm Meister" sollte die Richtschnur für eine in vielfacher Hinsicht sich als Goetheschule auftuende Richtung, die Romantik, werden. Die Zeitgenossen blieben stumpf. Besonders kränkend erfuhren zu gleicher Zeit „die Horen" die völlige Teilnahmlosigkeit des unbekümmert um die beiden großen Freunde weiter fortwerkelnden Literaturgetriebes.

Das bürgerliche Drama gab von nun den ausschließlichen Ton der Literatur an. Angeregt hatte zu dessen Einführung in Diderots Sinne eine unendliche Reihe Fortsetzer Lessings, von Helferich Peter Sturz' „Julie", deren leidenschaftliche standhafte Bevorzugung des armen eifersüchtigen Bewerbers vor dem edelmütigen (!) reichen dessen blutiges Ende im Zweikampf herbeiführt, bis auf Otto von Gemmingens „Biederdeutschen Hausvater", der sein höchstes Vergnügen darin findet, die standesgemäßen Geld- und nicht standesgemäßen Liebesschulden seiner Kinder ins gleiche zu bringen. Der geniale Schauspieler Friedr. Ludwig Schröder, der Stiefsohn und Nachfolger des Leiters der durch Lessings Dramaturgie berühmten Hamburger Theaterunternehmung — im abenteuerlichen Leben und tüchtigen Streben der Theaterdirektor Serlo in Goethes „Wilhelm Meister" —, übertrug damals die am englischen und fran-

zösischen Theater von jeher blühende Schauspielerdramatik nach Deutschland. Goethe rühmt es, wie er „das wilde, unsittliche und bis zum Unerträglichen gemein wüste Wesen" der altenglischen Zugstücke „dem deutschen Sinn anähnlichte und sie möglichst milderte". Allerdings hat er dabei auch hohe, fremde Urstücke unkenntlich gemacht. Wer würde hinter seinem biederen kleinen „Amtmann Graumann" Calderons großen, furchtbaren „Richter von Zalamea" suchen? In seinen eigenen Erfindungen artet dies Bestreben zu einer förmlichen Sucht aus, alle Abgründe des Schicksals und alle Klippen der Charaktere des bürgerlichen Lebens zu überbiedern. Es eignet der damaligen Bühnenliteratur des Tages ebenso, wie hundert Jahre später das entgegengesetzte, das aus jeder Mücke einen Elefanten und aus jedem Gänschen eine Schicksalsfigur macht. Schröders „Vetter in Lissabon" (1784) lebt als der reiche „Vetter aus Amerika", der mit einem Male unerkannt als Richter und Schlichter in das heimische Familienelend wieder eintritt, bis heute auf deutschen Bühnen, etwa als „Kolonialgraf" in Sudermanns „Ehre", fort. Sein „Porträt der Mutter" (1786), — das nicht veräußert zu haben einem verlorenen Sohne die Verzeihung des erbitterten Vaters einträgt — führt die gesellschaftliche Bedeutung des Liebhabertheaters, der „Privatkomödie", im damaligen Deutschland vor, von der der „Wilhelm Meister" ausgeht. Sein Theaterdichter Joh. Friedr. Schink (1755 bis 1835) wagte sich an einen „Faust" (1804).

Klassiker auf der Bühne wurde, diesen Weg fortschreitend, der als Schauspieler vornehm treffliche Hannoveraner August Wilhelm Iffland (1759—1814). In Mannheim Schöpfer der Hauptrollen Schillers, hat er aus dessen „Kabale und Liebe" jahraus, jahrein unschädliche Limonade kredenzt. Doch hat die ebenso schwer drückende als leicht wieder aufgehobene Mordverdachtsspannung seines „ländlichen Sittengemäldes: Die Jäger" (1785) Otto Ludwigs echt tragischen „Erbförster" angeregt. Seinem Lustspiel „Die Hagestolzen" (1793) dankt das Bühnen- und Romanpublikum des 19. Jahrhunderts eine Lieblingsgestalt: den gutherzigen, durch eine geizige Schwester in feiger Ehescheu erhaltenen älteren Junggesellen, der mit einem Ruck die Ketten

der „falschen Bildungsgesellschaft" zerreißt, um die Schwägerin seines armen Pächters mit der „großen Aussteuer ihrer unverstellten Seele" zu heiraten. Iffland „widmete diesen Versuch, Hausglück zu befördern" Friedrich Wilhelm II., „dem Deutschen". Immer, auch in schwerer Zeit als Direktor des „Königlichen Nationaltheaters" in Berlin (1796—1814), hat diesem Darsteller des damaligen schlicht bürgerlichen deutschen Wesens die Mannheimer Jugendidee Schillers von der „Schaubühne als moralischer Anstalt" vorgeleuchtet.

Er stellt in seiner Weise einen Lichtpunkt der deutschen Durchschnittsbühnenliteratur dar im Gegensatz zu ihrem europäischen Vertreter in der Zeit Schillers und Goethes, dem weimarischen Komödiendiplomaten August Friedr. Ferd. von Kotzebue (1761—1819). Mit ihm tritt sie auf die schiefe Ebene der Massenverderbung, die um so stärker wirkt, als sie rührselig, roh oder lüstern ihre Gemeinheits- und Lasterschule mit einem Aushängeschild von Wahrheit und Natur ausstattet. Schon damals fand man „ihren Einfluß gefährlicher als den öffentlichen Mutwillen verrufener französischer Schriftsteller". Rousseaus zwanglose Natur blieb in Ifflands Parteinahme für das Land gegen die Stadt, für die Armen und Unterdrückten gegen die Reichen und Mächtigen noch immer die barmherzige Göttin. Unter den Händen Kotzebues wird sie in der gleichen Maske unmerklich die freche, seelenlose Dirne, als die sie jetzt bald die Naturalisten darstellen. Ihr natürlich begabter, in seiner Familie und im Publikum ebenso beliebter wie von der klassischen und romantischen Kritik angefeindeter erster Erfolgträger verstand es natürlich, auch die Bühne der Welt zu beherrschen. Seine harmlose „hochpolitische" Verbannung nach Sibirien beschreibt er im „Merkwürdigsten Jahr meines Lebens". Er durfte Goethe auszustechen wagen und auf höherem und breiterem politischem Untergrunde beim Könige von Preußen und Kaiser von Rußland eine ihm ähnliche Rolle spielen. Allein die Gunst des letzteren wurde sein Verhängnis. Ein tragischer Tod sühnte in etwas seine poetische und politische Charakterlosigkeit (s. u. S. 266).

Kotzebue, ein Talent der theatralischen Mache, wie sie jetzt durch das stehende Theater überall, nicht zum Heil der Literaturen,

überaus häufig werden, kann aber zugleich in seinen Stücken am eindringlichsten die Richtigkeit und Flüchtigkeit des literarischen Zeitinteresses belegen. Die Lustspiele und kleinen Possen haben sich durch geschickte komische Vorführung der Außenseiten des Lebens, so der titel- und komplimentiersüchtigen „deutschen Kleinstädter" von Krähwinkel, am längsten auf den Bühnen gehalten. In Rußland stammt Gogols „Revisor" von ihnen ab. Doch zeigen sie eine graue, verblaßte Welt. Die ernsten Dramen, die durch handfeste Rührwirkungen die Tränenschleusen des Publikums einst nicht oft genug öffnen konnten, sind vergessen. Aber sie erstanden am Schluß des 19. Jahrhunderts wieder. Ihre süßlich verzeihende Schwächlichkeitsmoral wandelte sich dann in selbstbewußt die Sitte anklagende Unsittlichkeit.

Im Bewußtsein ihrer „Natürlichkeit" scheut die Kotzebuesche Lasterschule und Unanständigkeitslehre vor nichts mehr zurück: „Wer sich ohne Schuld fühlt, hebe den ersten Stein auf", predigt hier ein heiterer Bock. In „Menschenhaß und Reue" wird Eulalia, eine von letzterer überfließende edle Ehebrecherin, ihrem mit ersterem geradezu geladenen Manne (einem Obersten!) am Schluß wieder zugeführt durch „der Kinder Gequack", wie A. W. Schlegel spottete. Es gab damals sogar „Eulalien hauben". „Die Indianer (Indier) in England" verheiraten im Namen der Kotzebueschen Natur die Kinder eines edlen vertriebenen indischen Fürsten, des Nabobs von Mysore, mit denen eines podagristischen englischen Kaufmanns und seiner beschränkt adelig-kirchlich vorurteilsvollen Frau, eines geborenen deutschen „Fräuleins von Quirlequitsch". Die Zustandsschilderungen des Podagras und der Beschränktheit sind vortrefflich. Mit diesem Stücke brechen die „Wilden, die doch bessere Menschen sind", in die deutsche Literatur ein: die „sittlich natürlichen" Peruanerinnen und Südseeinsulanerinnen, die unter den Quälereien weißer Teufel rührend guten Neger, der großmütige Kanadier Seumes, der „noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte". Ihre bis auf den heutigen Tag zugkräftige Vertreterin auf der deutschen Bühne bleibt in immer neuen Formen und Verkleidungen jene Gurli aus den „Indianern in England", die jeden und jede, die ihr gefällt, heiraten will, die sich darüber

wundert, daß es ein Mann sein muß, und daß sie noch keine Kinder gehabt hat.

Der Spottnachahmung Kotzebues (der „Hussiten vor Naumburg“ in „Herodes oder der triumphierende Viertelsmeister; ein Schau-, Trauer- und Tränenspiel“) dankt der Leipziger volkstümliche Lyriker Siegfried August Mahlmann (1771—1826) seinen Dauernamen. Erst mit der ansteigend ernster werdenden Zeit des 19. Jahrhunderts, nachhaltig erst mit den Freiheitskriegen, räumt dies ältere, „naturalistische“ Theater den Klassikern den ihnen gebührenden Raum ein. Es flüchtete sich dann in die Lokalposse der großen Städte. In deren komisch wirkungsvoller Mundart pflegt sie seit den zwanziger Jahren des neuen Jahrhunderts in Berlin Louis Angely, in Frankfurt Karl Malß („Hampelmann“), in Darmstadt Niebergall („Der Datterich“, ein schon modern wirkendes „Säufergenie“). Die anspruchslose Familienposse, in der Hanswurst in alle möglichen Gestalten beiderlei Geschlechts schlüpft, zeigt den alten stehenden Faßnachtschwank in ausgeführter, aber anständig gemilderter Form. Aus dem Faßnachtrausch wird ein „Räuschchen“, wie sich das beliebte Lustspiel jener Zeit von Christian Friedrich Bretzner betitelt, dem Textdichter von Mozarts erster „deutscher Oper“, der „Entführung aus dem Serail“. Wien war ja schon früher, wie wir sahen, der rechte Boden für diesen harmlosen Theaterspaß. Hier mengte sich „Kasperl Larifari“, der Allerweltsspaßmacher, unbefangen wie im alten und neuen Puppenspiel unter Gewalt, Zauber und Spuk der neuen Ritter- und Geisterstücke. Karl Friedrich Henslers „Donauweibchen“ hat sich als lebendige Probe lange auf allen deutschen Bühnen erhalten, wo die großen romantischen Opern Webers, Marschners, Lortzings noch heute mehr oder minder deutliche Spuren davon mit sich führen. Zur literarischen Unsterblichkeit und geflügelten Worten aber verhalf Mozarts engelstimmige Musik dem groben Logenzauber Sarastros und den platten Späßen Papagenos in Schikaneders „Zauberflöte“.

Die Erzählungsliteratur des Tages bietet uns das gleiche Bild, insofern wir die Familienromanfabrik der Karoline Pichler, des August Lafontaine bereits vollständig in dem Großbetrieb

arbeiten sehen, der von nun an das Bestehen der Poesie immer mehr in Frage stellt. Die Horen brachten eine selbst Goethe zunächst „bestechende“ Übertragung des Edelmutsdramas in erzählende Form: das bürgerliche Charaktergemälde von Herrn Lorenz Stark, einem weichherzigen deutschen Biedermann in rauher Schale, seinem von ihm verkannten Sohne Karl und der armen Witwe Lyck, die er selbstlos liebt. Verfasser ist der Mecklenburger Joh. Jakob Engel (1741—1802), Mendelssohnscher „Philosoph für die Welt“, der auch als Schauspieldirektor in „Ideen zu einer Mimik“ die Lehren seines Meisters über „Illusionsästhetik“ (studiert natürlichen Ausdruck) vorträgt.

Seine Ansätze zu den späteren Dorfgeschichten macht der erstaunlich fruchtbare Schweizer Fortschrittspolitiker Joh. Heinrich Daniel Zschokke (1771—1848, aus Magdeburg) erst lange nach seinen Revolutionslehrjahren in: „Das Goldmacherdorf“, 1817. Eine „Selbstschau“ am Schlusse seines Lebens möge das Durcheinander in seiner Wirksamkeit erklären. Der Verfasser der erfolgreichen rationalistischen Erbauungsbücher „Stunden der Andacht zur Beförderung wahren Christentums und häuslicher Gottesverehrung“ (1808—1816), lieferte damals dem Tagespublikum seine großen Räuber- und Ritterhelden: „Abällino den großen Banditen“ (1794) und „Kuno von Kyburg“ („nahm die Silberlocke des Enthaupteten und ward Zerstörer des heiligen Femgerichts. Eine Kunde dem Vater“, 1795—1799), „Alamontade, der Galeerensklave“ (1802). In wahre Abgründe des Zeitgeschmacks lassen aber gerade damals die keineswegs bloß in der Wacht- und Bedientenstube gelesenen Ritter- und Räuberromane der Spieß und Cramer blicken, deren Roheit und Gemeinheit noch von der Schlüpfrigkeit der Julius von Voß, Schulze (Laun), Fischer (Althing) übertroffen wird. Julius von Voß (1768—1832), ein entlassener preußischer Leutnant, der, als er die Uniform auszog, seinen Dichterberuf an ihren Rockknöpfen abzählte, verdient unter ihnen das besondere Interesse des Kulturhistorikers: als „moderner“ Abschilderer der preußischen Sittenverderbnis im Heere und der Gesellschaft („Neuberlin“, 1808), die zu dem Zusammenbruch von 1806 führte. Sein „Naturalismus“ hierbei, auch auf der Bühne

(„Die Liebe im Zuchthaus") macht ihn darin heute noch interessanter. Die „Horen" gingen nach kurzem Bestehen ein, während dies Zeug blühte. Vor Vulpius' (1762—1827) „Rinaldo Rinaldini" trat der „Wilhelm Meister" seines großen Schwagers sehr in den Hintergrund.

Schillers Empörung über den schreienden Gegensatz der literarischen Zustände um ihn her zu der dichterischen Welt, die vor seiner und Goethes Seele stand, haben wir bereits zu bemerken Gelegenheit gehabt. Seine Verachtung des Publikums, dem er niemals folgen, dem er stets seine Art zu denken aufzwingen will, macht sich in den damaligen Briefen an Fichte und Körner Luft. Es bedurfte nur eines geringen Anstoßes, um das überschäumende Gefäß überlaufen zu machen. Goethe gab ihn, der für den zweiten Schillerschen Musenalmanach für das Jahr 1797 auf den Gedanken kam, dem römischen Satiriker Martial seine scharfgeschliffenen Epigramme auf den Geist der Zeit nachzubilden. Diese Xenien (Gastgeschenke, Martials dreizehntes Buch) zündeten bei Schiller noch in ganz anderem Sinne, als es der dem literarischen Treiben mit olympischer Ruhe zusehende Freund beabsichtigt hatte. Aus einer Reihe Distichen auf die deutschen Zeitschriften wurde hauptsächlich durch seinen Feuereifer ein Epigrammenbuch von ursprünglich weit über neunhundert Nummern (Xenien, Tabulae votivae, das sind geweihte Täfelchen), vielen die Goethe ausdrücklich Schillern zuspricht, und einer, von Goethe in die Xeniensammlung seiner Werke unter dem Titel „Vier Jahreszeiten" aufgenommen.

Es bleibt das unvergängliche Verdienst der Xenien, nicht bloß für Deutschland, im sofortigen Widerstand gegen die Gewaltherrschaft der Stimmenmehrheit, die die Revolution jetzt auf allen Gebieten heraufbeschwor, für das literarische wenigstens die uralt geheiligten Grundsätze der Stimmenwägung sowie die Rechte des kritischen Geistes auf das nachdrücklichste gewahrt zu haben. Kein poetisch-philosophisch-politischer Unsinn, Stumpfsinn oder Übersinn des Tages sollte darin ungezaust bleiben. „Den Philister verdrieße, den Schwärmer necke, den Heuchler — quäle der fröhliche Vers, der nur das Gute verehrt." Den

„Schwätzern und Schmierern“ „offener Krieg“! „Treibt das Handwerk nur fort, wir können's euch freilich nicht legen, — aber ruhig, das glaubt, treibt ihr es künftig nicht mehr!“ Die trüben Leuchten der Wissenschaft, die revolutionären Strudelköpfe bis zu den „Sansküllotten mit Epauletten und Stern“, die Kunst- und Geschmackverderber aller Schattierungen erhalten ihren passenden Denkzettel. Als „Shakespeares Schatten“ — „er selbst leider war nicht mehr zu sehn“ — wird das damalige Theater mit witzig treffenden Anspielungen auf die Schwächen seiner Erfolgstücke vorgeführt: „Ich: O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder, — Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt. Er: Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren — Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“ Im Mittelpunkt der Literatur steht „Freund Nickel“, der „Todfeind“ mit seinen unendlichen Reiserubriken und seiner Bibliothek. „Nicolai reist noch immer, noch lang wird er reisen, — aber ins Land der Vernunft findet er nimmer den Weg.“ „Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie, — nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt und geht ab.“

Schillers „Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger“ jammern aus dem Munde der Lobredner des Gewesenen: „Alles in Deutschland hat sich in Prosa und Versen verschlimmert, — ach und hinter uns liegt weit schon die goldene Zeit.“ „Philosophen verderben die Sprache, Poeten die Logik — und mit dem Menschenverstand kommt man durchs Leben nicht mehr.“ Skandal: „Aus der Ästhetik, wohin sie gehört, verjagt man die Tugend, — jagt sie, den lästigen Gast in die Politik hinein.“ „Wohin wenden wir uns? Sind wir natürlich, so sind wir — platt und genieren wir uns, nennt man es abgeschmackt gar.“ Das goldene Alter: „Schöne Naivität der Stubenmädchen zu Leipzig, — komme doch wieder, o komme, witzige Einfalt, zurück.“ Aber unmittelbar nach ihnen kommen die Neuesten, die uns bald beschäftigen werden, die Romantiker mit ihren Entdeckungen über „Griechheit“ und den allerfeinsten Unterschied zwischen ihr und „den Modernen“. „Wir Modernen, wir gehen erschüttert gerührt aus dem Schauspiel, — mit erleichterter Brust hüpfte

der Grieche hinaus.“ Schillern kennzeichnen die Epigramme für Kant und seine Philosophie gegen seine Feinde wie gegen seine Wortschüler, bezeichnenderweise auch die zur deutschen (Mainzer) Revolution, die in der Person des einstigen Leipziger Freundes Huber viel Unheil in den Körnerschen Kreis gebracht hätte. Goethe ist kenntlich an den Anzapfungen Lavaters, der Stolberge, des „geschwinde bekehrten einst so wilden Geschlechts“, und den naturwissenschaftlichen Plänkeleien besonders, wie wir bald verstehen werden, auf dem Gebiet der Farbenlehre. Sonst ist ihr Anteil an den einzelnen Xenien selbst nach Auffindung der Urhandschrift und -abschrift kaum auseinanderzuhalten. Oft gab der eine den Gedanken und der andere fand die absichtlich derbe metrische Form, oft teilten sich beide in ein und dasselbe Distichon. So trat der Xenienalmanach als eigenste Kundgebung des neuen Weimar-Jenaischen Zweimännerbundes an die Öffentlichkeit.

Der Entrüstungssturm, den er entfesselte, und in dem wir unter den „Schwätzern und Schmierern“ nur die Stimmen des „Wandsbeckers“ Matthias Claudius und die „Kraft und Schnelle des alten Peleus“ Gleim als Heldenvater herausheben wollen, hielt die Gewaltigen nicht einen Augenblick auf. Während Deutschland nun mit einem Male die Aufmerksamkeit für sie hatte, die es ihren friedlichen geistigen Bestrebungen versagte, gingen sie, als wäre nichts geschehen, zu ihrer Tagesordnung über. Jeden Gedanken an Erwiderung der Schmähungen und Angriffe von allen Seiten schnitt Goethe mit der Bemerkung ab: „Nach dem tollen Wagestücke müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur (wie Proteus, der Gott der Verwandlungen) zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln.“ Diese Kunstwerke sind gerade die völlig zum Gemeingut des Volkes gewordenen Erzeugnisse der klassischen Periode: beider Balladen und Romanzen, Goethes Hermann und Dorothea, Schillers Wallenstein. Auf das Xenienjahr 1796 folgte das Balladenjahr 1797. Mit dem gleichen Wetteifer wie gegen ihre Feinde verbanden sich die Freunde hier zur Förderung ihrer Kunst.

Goethe vervollständigte seine früheren Meisterschöpfungen in knapper lyrischer Fassung eines episch-dramatischen Stimmungsbildes von unendlicher Weite des Gesichtsfeldes: Der Fischer (1778) und Der Erlkönig (1781) schilderten das wollüstig-grausige Locken gleichsam der Elementargeister in der Natur in der eingenommenen, erregten Phantasie. Im „Sänger" (1782) jauchzt die mehr als königliche Freiheit des in seinem Schaffen glücklichen Künstlers, der „singt wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet". Die romantisch ahnungstrunkene Welt, jener visionären Gebilde bereicherte er um höchst eigenartige religiös-moralische Probleme: Die Braut von Korinth, das Gespenst des sinnentrunkenen Heidentums in der christlichen Welt, Der Gott und die Bajadere („Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder; — Unsterbliche heben verlorene Kinder — mit feurigen Armen zum Himmel empor"), Der Schatzgräber, dem das Zauberwort der Arbeit „saure Wochen, frohe Feste" zuteil wird, Der Zauberlehrling, der ohne den Meister Wunder tun will, aber die Geister, die er rief, nicht mehr los wird.

Schiller dichtete in seinem neuerworbenen Sommerhäuschen bei Jena die jedem, nicht bloß dem höher gebildeten Deutschen von der Schule her bekannten großartigen Welt- und Lebensbilder auf historischem oder sagenhaftem Grunde: Den Taucher, das kühne Selbstopfer für eine Königslaune, den Handschuh, die ritterliche Abfertigung grausamer Koketterie, den Ring des Polykrates, das herausfordernde Symbol eines allzu beständigen Glücks, die Kraniche des Ibykus, die Rächer des wehr- und zeugenlos erschlagenen Dichters, den Ritter Toggenburg, das Ideal christlicher Liebestreue, den Gang nach dem Eisenhammer, das Gericht der Vorsehung über den Verleumder. Neben der großen dramatischen Produktion der nächsten Jahre gingen diese gedrängten Auszüge seiner auf dem Höhepunkt stehenden Schöpferkraft nebenher. Die stolze, kühn vordringende Sprache, die lebendige Bewegtheit der Situationen scheint aus den Dramen unmittelbar in sie hinüberzuströmen. Die wenigen Schiller noch vergönnten Jahre brachten neben der Reihe der Meisterdramen noch den Kampf

mit dem Drachen, Die Bürgschaft, Hero und Leander, die Verherrlichung christlichen Gehorsams, antiker Freundschaft, heldenmütiger Liebe; Kassandra, das Siegesfest, das Geschick der Großen auf der Erde, dargetan am Falle Trojas und seiner Seherin Voraussicht; den Grafen von Habsburg, den Alpenjäger, das Verdienst und den Geist der Milde preisend im künftigen Kaiser und in der großen Natur. Tatsächlich sind sie auch aus den dramatischen Plänen, Entwürfen und Studien meist unmittelbar hervorgegangen und begleiten so wie Marksteine den Gang seines dramatischen Schaffens.

Einen gleichen Wegmesser besitzen wir für sein Ideenleben in den philosophischen Gedichten, in welchen seit seiner poetischen Umkehr, frei von den Fesseln des systematischen Prosavortrags, sein Gedankenflug sich auslebte. Eigenste Bekenntnisse seines schmerzlichen Ringens um den Dichterberuf sind Pegasus im Joch, Die Macht des Gesanges im Gegensatz zum Verschleierten Bild von Sais der Wissenschaft. Die Teilung der Erde zeigt den auf dieser Welt enterbten Dichter. Er bekennt das „Scheitern" der Ideale an der harten Wirklichkeit, aber auch seinen Glauben an den segensreichen Trost der Freundschaft und der Arbeit, wie an Die Würde der Frauen gegenüber dem „feindlichen Streben" des Mannes. Die Herbst-Klage der Ceres um das entrissene Kind des Lenzes, Das eleusische Fest deuten die alten griechischen Mysterien vom Kreislauf der Natur in der Jahreszeit, von der Kulturmacht des Ackerbaus. Innig verbunden mit Schillers gefesteter Lebensanschauung ist das schon öfters herangezogene Gedicht Ideal und Leben, zuerst als das „Reich der Schatten", die Mächte der Welt gegen die Klarheit und Festigkeit der Idee abwägend. Mit voller Sicherheit und Plastik spricht sich die Überzeugung des gereiften Mannes aus in der großen Elegie Der Spaziergang und in dem allbekanntesten der allbekannten Werke Schillers Die Glocke (erschienen in dem letzten Schillerischen Musenalmanach von 1800). Was er in der Elegie an einer Kette von Reflexionen bei einem Spaziergang dem gebildeten,

gelehrten Betrachter darlegt, das hat er in den Gedanken und Reden des Meisters beim Glockenguß in unvergleichlicher Weise dem Sinne des Volkes nahezubringen gewußt: den harmonischen Ausgleich des großen Gegensatzes von Natur und Freiheit in der modernen bürgerlichen Welt. „Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns", so schließt versöhnt die Elegie die bangen Zweifel und traurigen Rückblicke der Wanderung. Die Glocke aber — „Konkordia soll ihr Name sein. — Zur Eintracht, zu herzinnigem Vereine — versammle sie die liebende Gemeine"! „Freude dieser Stadt bedeute — Friede sei ihr erst Geläute!"

Goethes Hermann und Dorothea, die reife Frucht der „Sonne Homers", die auch uns in unserer engen, überbauten, werktägigen Welt lächeln kann, ist durch eine klassische Einführungsschrift Wilhelm von Humboldts kurz nach dem Erscheinen (1798) in seiner poetischen und Kulturbedeutung gewürdigt worden. Auch hier gestattet (vom Oktober 1796 an) der Briefwechsel Goethes mit Schiller, wie beim „Wilhelm Meister", reiche Einblicke in die gemeinsame Werkstatt. Die Auseinanderlegung von Epik und Dramatik in den beiden, die von jetzt an ihr Schaffen notwendig bezeichnet, sollte sogar in einer gemeinschaftlichen Untersuchung der Beziehungen und Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Dichtung zum Ausdruck kommen. Goethes Entwurf hierzu, welcher allgemeinen Vorwurf, Motive, dichterische Welten beider Gattungen auf- und gegeneinanderstellt, besitzen wir. Das poetische Vorwort zu dem Werke gab er dem Publikum selbst unmittelbar unter dem Eindruck des Xenienskandals in der Elegie „Hermann und Dorothea". Daß er die Alten nicht in der Schule gelassen, daß er sie mit ins Leben hinübergenommen, daß er Kunst und Menschentum ohne Engherzigkeit und Heuchelei in sich gepflegt, das betont er freudig gegenüber den Angriffen (auf die „Römischen Elegien" und „Xenien"). Ihn beglückte damals die neue Theorie des berühmten Philologen F. A. Wolf über die Entstehung des Homerischen Epos aus den Gesängen eines ganzen Zeitalters. So durfte er sich selbst als epischen Sänger, als einen der „Homeriden" fühlen. „Wer wagte den Kampf mit

dem Einen? (Homer) — Doch Homeride zu sein auch nur als letzter ist schön!“ Er ladet die Landsgenossen zum frohen Genusse des heimatlichen Gedichtes. „Deutschen selber führ' ich euch zu in die stillere Wohnung, — wo sich nach der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.“ Er blickt auf das Jahrhundert, das sich dem Ende zuneigt. „Menschen lernten wir kennen und Nationen; so laßt uns — unser eigenes Herz kennend uns dessen erfreun!“

Damit ist zugleich das Thema des Epos am treffendsten umschrieben. Die Gestaltung kleinbürgerlichen Daseins, das dennoch alle Bezüge des menschlichen Herzens erschöpft, auf dem großen zeitgeschichtlichen Hintergrunde der Revolution: das ist die Idee, welche sich durch die neun Musengesänge des Epos hindurchzieht. Die Musen geben sich nicht bloß auf den Titeln ein Stelldichein in diesem Gedichte. Anspruchsloser und harmonischer kann hoher, bis zu tragischen Klängen steigender Ernst, Weite der Weltschau, Tiefe des Innenblickes nicht mit schlichter, freundlicher Grazie, häuslicher Begrenztheit, gemütlichem Behagen vereinigt werden als in dieser Herzensgeschichte aus einer deutschen Kleinstadt, an deren friedliche Mauern in dem Zuge der Revolutionsflüchtlinge die Woge der erregten Zeit heranschlägt. Als ihr Anlaß gilt heute wohl gern das Revolutionsfluchtabenteuer Lilis, der einstigen Verlobten Goethes, Gattin des schon 1793 verjagten Maires von Straßburg. Sie rettete sich mit ihren Kindern nachts als Bäurin verkleidet zur deutschen Grenze. Goethe hat die Anregung zu der Werbung des reichen Bürgersohnes um die arme, heldenmütige Vertriebene von einem ganz anderen Kreise her empfangen. In Darstellungen der Auswanderung der Lutheraner aus dem Erzbistum Salzburg (1732—1734) findet sich in kurzen trockenen Zügen wirklich die Geschichte von der als Magd bei dem Vater ihres Erwählers eintretenden Vertriebenen; die auf die Frage des schwer beredeten Vaters, wie ihr denn ihr Bräutigam gefiele, in Entrüstung über die vermeintliche Fopperei gerät, bis sich die Wahrheit des Sachverhalts aufklärt. Goethe verlegte die Begebenheit in die Gegenwart zur Zeit des Einbruchs der Revolutionsheere in die Rheinlande, und jedermann weiß, was er menschlich aus der unscheinbaren Anekdote gemacht hat. Die Bilder des sinnigen,

verschlossenen Jünglings, schüchtern, verlegen der Mode und dem Glück gegenüber, aber klar und entschlossen beim Unglück; das wackere, hochherzige Mädchen, der Trost und die Stütze der Leidgenossen, bescheiden, rein und an sich haltend in dem über sie strömenden Glück; das trauliche Elternpaar mit dem stehenden Gegensatz der beschwichtigenden Mutter zu dem polternden Vater; Pfarrer und Apotheker, die Vertreter der guten und schlimmen Welt, alles braucht nur in Erinnerung gerufen zu werden, um die köstliche Szenenfolge sich wieder zu vergegenwärtigen von den Gesprächen über die Auswanderer unter dem Torweg des Löwenwirts; der Vorführung ihrer fahrenden Stadt mit dem Ältesten als Richter in ihrer Mitte, wie einer Wiedergeburt urmenschlicher Verhältnisse in der Zeit der Not; Hermanns Geständnis unter dem Birnbaum vor der Mutter; das erste Sichfinden der liebenden Augenpaare im Spiegel des Brunnens; bis zu Hermann und Dorotheas abendlichem Heimweg und dem bewegten Hergang der Verlobung im Angesicht der Eltern und Freunde. Kein rührseliger Familienabschluß! Das Opfer der Zeit, der in Paris für seine Überzeugung gefallene frühere Verlobte des trefflichen Mädchens, erhebt durch ihren Mund seine ernste Stimme aus dem Jenseits: „Liebe die Liebenden rein und halte dem Guten dich dankbar! — Aber dann auch setze nur leicht den beweglichen Fuß auf! — Denn es lauert der doppelte Schmerz des neuen Verlustes. — Heilig sei dir der Tag, doch schätze das Leben nicht höher — als ein anderes Gut und alle Güter sind trüglich."

Die epische Stimmung jener Jahre trieb noch das unfrei romanhafte Bruchstück eines rein Homerischen Epos über den Helden der Ilias „A c h i l l e i s" und als Ergebnis einer (auf Italien berechneten) Schweizerreise 1797 den Plan eines Gedichtes über W i l h e l m T e l l. Als ihre Begleitung haben wir die Reihe größerer Elegien von 1795 bis 1798 anzusehen. A l e x i s u n d D o r a gibt Stimmungen und Gedanken eines eben von seiner Geliebten über See scheidenden Liebhabers, der das traute Verhältnis in allen Farben immer wieder vor seinem inneren Auge vorüberziehen läßt. D e r n e u e P a u s i a s u n d s e i n B l u m e n m ä d c h e n berichtet im glühend

zarten Austausch der Empfindungen eines liebenden Paares, wie der Dichter und sein armes, aber ehrbares Lieb im Gewühl sich fanden, suchten und wiederfanden. Euphrosyne setzt der früh verstorbenen, von Goethe gebildeten Schauspielerin Christiane Neumann in einem Traumgesicht ihrer lieblichen Erscheinung ein wehmütiges Denkmal. „Das Wiedersehen" und „Amyntas" sind Zeugnisse der zwingenden, nicht niederzuhaltenden Gewalt leidenschaftlicher Liebe.

Goethes umfassende Tätigkeit schien um die Wende des Jahrhunderts, gleichsam unter der Einwirkung der kalendarischen Epoche, ihren Höhepunkt erreichen zu wollen. Während Schiller sich im Vorgefühl des kurzen Lebensrestes ganz auf die eigene dramatische Tätigkeit sammelte, sehen wir Goethe mit regstem Anteil und stets hilfsbereiter Hand des Freundes Schöpfungen fördern, sich selbst aber der Unendlichkeit seiner Bestrebungen fessellos überlassen. Er denkt noch immer lebhaft an die Oper, die ihn seit Mozarts Auftreten immer reger anzieht, und versucht die Zauberflöte in einem zweiten Teil fortzusetzen. Hier ist es das Kind des durch Feuer und Wasser zusammengeführten Paares Tamino und Pamina, das von der rachsüchtigen Königin der Nacht verfolgt wird. Auch hier helfen Sarastro, der Priester der Liebe, und das lustige Flötenbläserpaar, dem die kleinen Papagenos und -nas ausgeblieben sind. Aus dem goldenen Sarge, in den es verschlossen ist, entschwebt das Kind als Genius, das heißt die Gefahr des Reichtums für die Erziehung muß geistig überwunden werden. Die Theaterleitung veranlaßte Goethe sogar, der „eitlen Aftergröße" Voltairescher Dramen zu huldigen. Von ihnen übersetzte er „Mahomet" und „Tankred": diesen als ritterlichen Helden der Liebe zur Tochter des gegen ihn Verschworenen, jenen als sich vor sich selbst beschönigenden Machtstreber, der über bedingungslose Werkzeuge (Seide, Voltaires Hercyde) verfügt, aber Liebe nicht gewinnen und sie nicht täuschen kann: „Die Welt ist für Tyrannen, lebe du!" Schiller hat das Beginnen des Freundes erläutert in dem Gedichte „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte". Als ein Gegengewicht gegen die rohen Ausschreitungen des Naturalismus

erneuerte er die strenge Regelkunst der Franzosen. — „Leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen — und er ist gleich dem acheront'schen Kahn; — nur Schatten und Idole kann er tragen, — und drängt das rohe Leben sich heran, — so droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen, — das nur die flücht'gen Geister fassen kann. — Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, — und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen. — Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden! — Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist; — des falschen Anstands prunkende Gebärden — verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist! — Ein Führer nur zum Bessern soll er werden, — er komme wie ein abgeschiedner Geist, — zu reinigen die oft entweihte Szene — zum würdigen Sitz der alten Melpomene."

Mit den fremden bearbeitete er eigene Stücke (Götz, Stella) damals für die Bühne. Festvorstellungen — zum Geburtstag der Herzogin Amalie 1800 und zur Eröffnung des weimarischen Sommertheaters in dem benachbarten Bade Lauchstädt 1802 — veranlaßten das literarische Rechtfertigungsspiel in antiken Maßen Paläophron (Altsinn) und Neoterpe (Neulust) und das Vorspiel Was wir bringen. In beiden setzt sich das Alte und Neue, das im literarischen Getriebe sich sonst stets feindlich gegenübersteht, freundlich auseinander. Jedoch nicht zur Überwindung, sondern zur Anknüpfung und Erneuung diene das Alte! „Griesgram" und „Haberecht" können rege Tätigkeit und ausgleichendes Verständnis des Widerspruchs nicht vertragen. Diese beiden Vorwurfsbilder darf der nur das Edle und Schöne gegen feindliche Übermacht verteidigende Dichter wohl von sich weisen. Im Vorspiel aber werden alle Genien der Kunst in den Verbildungen des Zeitgeschmacks vorgeführt. Aus ihnen erhebt sich „Die Nymphe", das ist die Natur, endlich zu der großartigen Kunstanschauung, die in dem berühmten Sonett ausklingt: „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen — und haben sich, eh' man es denkt, gefunden ... Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

Selbst noch eine dramatische Arbeit größten Stiles brachte das neue Jahrhundert. Es ist Die natürliche Tochter, das Dichtungswerk, in dem Goethe groß und abschließend sich

mit der Revolution auseinandersetzt; nach Herder „die köstlichste gereifteste Frucht eines tiefen nachdenkenden Geistes, der die ungeheuren Begebenheiten dieser Zeit still in seinem Busen getragen und zu höheren Ansichten entwickelt hat". Freilich war „die Menge — nicht bloß damals — zu deren Aufnahme kaum befähigt".

Auch dies Werk Goethes ist vielfachen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, meist gar nicht verstanden und überschlagen worden. Eugenie, die natürliche Tochter des Königs, den Staatsränken ihres Halbbruders zum Opfer ausersehen, reicht, um sich zu retten, dem einzigen Ehrenmann in ihrer Umgebung, dem Gerichtsrat, ihre Hand. Dies ist für das Blendwerk der Aufhebung der Standesunterschiede ausgenutzt worden. Goethe gab sich über die Aussichtslosigkeit solcher Träume bei der Natur der stets auf Gegensatz und Schranke bedachten menschlichen Gesellschaft gar keiner Täuschung hin. Er wollte nur zeigen, wie im einzelnen Falle Edelsinn und Menschentum alle Klüfte überbrücken können. Die Fortsetzung des auf eine Trilogie angelegten Dramas hätte dann auch gleichsam die Probe auf das Exempel gebracht, wie nämlich gerade durch das menschlich Außerordentliche einer solchen Ausnahme traurige Zusammenbrüche des gewöhnlichen Zustands abgewendet werden können. Eugenie sollte die Retterin des Landes aus den Schrecken der Revolution werden. Es kam nicht zur Ausführung. Ein niederdrückendes persönliches Gefühl bei dieser Arbeit: der Hinblick auf den eigenen heranwachsenden Sohn mag ihm die weitere Berührung des Themas verleidet haben.

Es ist erstaunlich zu beobachten, wie um diese Zeit eingreifende, weitangelegte philosophische, künstlerische und naturwissenschaftliche Arbeiten neben den poetischen hergehen. Der „Faust", von Schiller auf das dringlichste gefördert, führt Goethe immer tiefer in die Gebiete abgezogener philosophischer Betrachtung. Die Jenenser philosophischen Freunde Schelling, Niethammer, später Hegel neben Schiller dienen ihm, sich darin zurechtzufinden. Einen wunderlichen philosophischen Heiligen stellte er damals (1805) der literarischen Welt in „Rameaus Neffen" vor. Diese tollurwüchsige Figur hatte der französische

Enzyklopädist Diderot in einem noch unveröffentlichten Abriß festgehalten. Goethe übersetzte die zufällig in seine Hände gelangte Handschrift und begleitete sie mit aufschlußreichen Anmerkungen, die auch auf das dem Neffen des berühmten französischen Musikers sehr geläufige musikalische Gebiet sich erstrecken. Der Charakter des „Narziß Rameau" ist in unserer Zeit für eine schauspielerische Paraderolle in einem Zugstück zurechtgemacht worden.

Zur Befestigung der Kunst auf dem Boden der Klassik gab Goethe 1798—1800 die Propyläen heraus, die er zum Teil in Gemeinschaft mit Schiller reich mit eigenen Beiträgen — „Der Sammler und die Seinigen", „Laokoon", „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" — ausstattete. Freilich, wie bei den Horen, vor sehr kleinem Publikum! Zu gleichem Zwecke veranstaltete er Kunstausstellungen mit Aufgaben für den Wettbewerb in Weimar. Er übersetzte die Selbstbiographie eines urwüchsig genialen Renaissancemenschen, des italienischen Goldschmieds und Bildners „Benvenuto Cellini" (in den Horen 1797, ergänzt mit Erläuterungen 1803). Er gab in dem Sammelwerke Winckelmann und sein Jahrhundert (1805) eine treffliche Charakteristik des großen Kunstgelehrten. Von seinem römischen Künstlerfreunde, dem zu seiner Zeit gefeierten Landschaftsmaler Philipp Hackert (aus Prenzlau), gab er (1811) eine ausführliche „biographische Skizze", meist nach dessen eigenen Aufsätzen. Hackerts nüchterner Wirklichkeitsdurchschnitt gleichsam der geologischen Linien der Landschaft entsprach Goethes Forschersinn und antiker Sachlichkeit.

Der damaligen Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Poesie und des Glaubens stand Goethe lange fremd und ablehnend gegenüber. Erst die Einwirkung des begeisterten Sammlers mittelalterlicher Kunst, Sulpiz Boisserée in Köln, ließ ihn wieder an seine Straßburger-Münster-Ideale anknüpfen. Davon zeugt seine neue Zeitschrift „Kunst und Altertum" (seit 1816) und in gewissem Sinne schon die Balladendichtung seines Alters, die sich christlichen und mittelalterlichen Vorwürfen geneigt zeigt: „Johanna Sebus", die todesmutige Hel-

ferin in Wassersnot; „Der getreue Eckhart“ der Wundertäter der bierholenden Kinder; „Die wandelnde Glocke“, der Schillerischen zur Seite gesetzt, als Mahnerin des die Schule schwänzenden Kindes, der Menschheit; „Totentanz“ in der Gespensterstunde; die ursprünglich altenglische Ballade vom vertriebenen und als fahrender Sänger zurückkehrenden Grafen.

Vor allen Dingen aber betrieb er damals die naturwissenschaftlichen Forschungen, die er mit einer Art von heiligem Eifer als die Aufgabe seines Lebens betrachtete, wohl gerade, weil sie seinem Beruf am fernsten lagen: Optik und Farbenlehre. Denn unter der Spinozistischen Auffassung von der „Erkenntnis der einzelnen Dinge“ als der alle angehenden höchsten (religiösen!) Aufgabe des Menschen hat Goethes vielangefochtener „Dilettantismus“ allzeit gestanden. Es galt einen Sturm auf die unüberwindlich scheinende Festung der Newtonschen Theorie von der Zusammensetzung des Lichts aus farbigen Strahlen mit ihren physikalischen Voraussetzungen und physiologischen Folgen. Schon sah er im Geiste das Gebäude dieses „abergläubischen Irrtums“ zusammenbrechen, ähnlich wie damals Chemie und Physiologie mit dem Glauben an einen ursprünglichen elementaren Brennstoff aufräumte und die mechanische Wärmetheorie an seine Stelle setzte: „Schon ein Irrlicht sah ich verschwinden, dich, Phlogiston! Balde, — o Newtonisch Gespenst! folgst du dem Brüderchen nach!“ Der hartnäckige Widerstand der Physiker, der schon bei der Herausgabe seiner „Beiträge zur Optik“ (1792) in schweigender Ablehnung, später bei der „Farbenlehre“ (1808) ganz offen zutage trat, war der größte Schmerz seines Lebens. Unablässig nagte das an seinem Innern. Eine Unzahl Epigramme, die dabei oft ins Innerste wissenschaftlichen Parteigeistes treffen, geben Kunde von den Herzenserleichterungen, die er in dieser Angelegenheit ständig bedurfte. Er hielt sich für den „letzten Märtyrer“: „Auch mich bratet ihr noch als Huß vielleicht, aber wahrhaftig! — lange bleibet der Schwan, der es vollendet, nicht aus!“ So ruft er mit Bezug auf die Vollendung von Hussens (hus böhmisch „die Gans“) Reformation durch den Schwan Luther. Selbst in ganz verzweifelten Augenblicken ist sein Trost: „Ja

ich rechne mir's zur Ehre, — wandle fernerhin allein. — Und wenn es ein Irrtum wäre, — soll es doch nicht eurer sein!"

Bei der grundlegenden Bedeutung, die Goethe dieser seiner Anschauung für sein ganzes Sein und Denken, für seine Persönlichkeit gerade in poetischer Beziehung zuschrieb, scheint es notwendig, etwas bei ihr zu verweilen. Goethe hat in seinem System der Chromatik (Farbenlehre), durch die Feinheit seiner Auffassung geleitet und durch seine falschen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen nur in Einzelheiten notwendig beirrt, ein vollendetes Bild von den Beziehungen der Farben zum menschlichen Auffassungsvermögen geliefert. Goethe erkannte mit sicherem Blick für die Hauptsache die Bedeutung des grundbestimmenden Dreiklangs der Farbenharmonie: des Blau — Gelb — Rot. Das war mit ein Hauptgrund für seinen theoretischen Irrtum, die Zwischenfarben (Grün, Orange) als zusammengesetzt aus ihren Grenzfarben (gemischt) anzusehen, die Unterfarbe des Blau, das Violett, aber als stärkste Trübung. Er hielt um so zäher daran fest und wich der leichten Widerlegung durch den Versuch nur darum auf unbegreifliche Weise aus, weil er von der untergeordneten Bedeutung der Zwischenfarben für unsere Auffassung fest durchdrungen war. Ferner faßte er auch das Dunkle (Schwarz) in optischer Bedeutung als Farbenwirkung und nicht nach seinem tatsächlichen Verhältnis als Beraubung des Lichts auf. Dies war der Ausgangs- und fortwährende Stützpunkt seiner Theorie. Weiß, nach Newton die Zusammenfassung aller Farben, wurde ihm dagegen zur Beraubung der Farbe: die „undurchsichtig gewordene Farblosigkeit". Höhnisch wiederholt er es immer wieder, daß die Farben gemischt nur die Farbe der Trübe, Grau, ergeben. Das Licht war ihm „das einfachste, unzerlegteste (farbloseste) homogenste (einheitlichste) Wesen (!), das wir kennen". Die Newtonsche dunkle Kammer, in welcher der Lichtstrahl prismatisch zerlegt wird, erschien ihm als schwindelhafter Scheinbeweis. Von einer vermeintlichen Beobachtung seiner mangelnden Gültigkeit, die ihn wie eine höhere Erleuchtung ergriff, ging auch seine ganze Theorie aus.

Goethe gibt chromatische Stimmungswirkungen, statt optischer Erklärungen. Die Unselbständigkeit der Farben, die nur in Beziehung aufeinander etwas sind, ihre verschwimmende Wirkung, die sich ins Nichts verliert, hat er tief gefühlt. Darum durfte sie nicht auf das nach seiner Meinung Unendliche: das Licht angewendet werden; das erschien ihm ruchlos, gottschänderisch. Denn so etwas wie seine spinozistische, anschaulich durch alle Welten ausgedehnte Gottnatur sah er wohl in seinem alles erklärenden Lichtwesen. „Ohne Wunden, ohne Narben" der Newtonschen Farbenzerlegung wollte er es verkünden. Die unbillig unter die Balladen eingereihte, von Felix Mendelssohn wirksam vertonte Kantate „Erste Walpurgisnacht" bringt eine Verherrlichung dieser Lichtreligion, als der ursprünglich germanischen, gegen das aufgezwungene abergläubische Christentum. Aber auf „die Trübe", da ließ sie sich anwenden, die gewann dadurch an Leben und Bedeutung. Er spricht bei ihr von Lichtverwandtschaft (Gelb) und Lichtfreundschaft (Rot). Auf sie stieg das Licht wie Mahaddhö, der Gott der Erde, hernieder und machte sie sich wesensgleich. Allein die „graue Theorie" blieb unempfindlich gegen diese Verehrung des Lichts, das letzte Aufzucken der alten Sonnenanbetung im Geiste eines Dichters. Sie fuhr fort, den Schein in den Dingen aufzudecken und ihre unsinnliche Natur bloßzulegen. Hier war Goethes Grenze, die Grenze selbst dieses sonst so weitumfassenden Geistes. Ihm gab es feste unverrückbare Grunderscheinungen in der Natur, „Urphänomene", über die man nicht hinausgehen, bei denen man sich beruhigen solle. Das Vorgehen der Physiker erschien ihm frevelhaft, es beleidigte „den heiligen Geist der fünf Sinne". Daß sie die Aufforderung unserer geistigen Natur, der er selbst als Poet unvergleichlich nachkam, alles bis auf den Einheitsgrund des Seins zurückzuverfolgen: daß sie dies Grundgesetz unseres Denkens über die sinnliche Unterscheidung auszudehnen wagten, dies dünkte ihm um so unleidlicher, als ihm das rein formale Anschauungsbedürfnis in Raum und Zeit, der Geist der Mathematik, versagt war.

Einigen fachmännischen Erfolg hatten Goethes optische An-

schauungen nur bei den Chemikern, die aufmerksam wurden, als die Farbe so unmittelbar in ihr besonderes Bereich der Eigenschaften der Grundstoffe rückte. Dagegen haben Philosophen leidenschaftlich für Goethe Partei ergriffen, und zwar so entgegengesetzte Geister wie Hegel und Schopenhauer. Die Goethesche Farbenpsychologie zog sie von entgegengesetzten Seiten an. Diese, allgemein ausgedrückt: das, was in seinen künstlerischen Beruf zurückführt, ist die eigentliche Leistung Goethes auf dem optischen Gebiete, die an Genialität hinter keiner von seinen übrigen zurücksteht. Sie war nicht bloß eine höchst notwendige Ergänzung der einseitig am Stoffe hängenden Erklärungsweise der Physiker, sondern auch der natürliche Abschluß des eigenen Bildungsganges, der von dem großen Ganzen der Natur bis zu ihrer feinsten Erscheinungsform im menschlichen Anschauungsorgan führte. Der zweite Teil, die „Geschichte der Farbenlehre“, konnte nur in einem Geiste möglich werden, der so im Mittelpunkte aller menschlichen Bestrebungen ihre weitesten Gegensätze, Idee und Erfahrung (man sehe den Abschnitt Plato und Aristoteles!) gleichmäßig in sich gehegt und bis zu solchem Grade in sich auszugleichen gesucht hatte. Darum haben die optischen Studien wirklich die Bedeutung für ihn, die er ihnen im allgemeinen zuschrieb. Sie gaben seinem Wesen die Vollendung.

Wenn irgend etwas das Gefühl der völligen Selbstsicherheit und fröhlichen Bewältigung der Erdenaufgabe ausdrücken kann, so sind es gerade damals die neben den chromatischen Studien und der Wiederaufnahme des „Faust“ entstandenen „Geselligen Lieder“ (sieben in dem gemeinsam mit Wieland herausgegebenen Taschenbuch auf 1804). Sie verklären die gleichzeitigen Rätselsprüche auf den „Wahnsinn“ der Welt und ihrer zwecklos zählenden, sinnlos schließenden Wissenschaft, die als „Weissagungen des Bakis“, des wiedererstandenen böotischen Wahrsagers der griechischen Urzeit auftreten, zur heitersten Lebensdurchsicht. Sie geben eine „Generalbeichte“ aller Kopfhängerei, aller Dumpfheit, Trübe und Wirrnis. In frischen fröhlichen Farben liegt die Welt vor dem Sänger, welcher mit „himmlischem Behagen“ die „Dauer im Wechsel preist“, den Gehalt

in seinem Busen und die Form in seinem Geist; welcher „gewohnt, getan“ nun „erst recht lieben, glauben“ und genießen will; der „seine Treuen“ auffordert, „sich vom Halben zu entwöhnen — und im Ganzen, Guten, Schönen — resolut zu leben“.

Neidlos überließ Goethe damals gleichsam die Repräsentation ihres Freundschaftsbündnisses, die Führung und Anregung des großen Publikums der mächtigen Entfaltung von Schillers dramatischer Schaffenskraft. Unter Goethes von Akt zu Akt, ja von Szene zu Szene fortschreitendem Anteil entstand die rasche Reihe der klassischen Stützen unseres Bühnenspielplans von „Wallenstein“ bis „Wilhelm Tell“. Der Bühnenerfolg gleich der ersten, an Schwierigkeiten kaum zu überbietenden Leistung bestimmte nunmehr Schillers ausschließliche Hingabe an das Theater. Um ihm näher zu sein, siedelte er, vom Herzog der Professur mit Gehaltszulage enthoben, bald durch kaiserlichen Adelstitel der Hofgesellschaft auch äußerlich beigeordnet, Ende 1799 nach Weimar über. Mit Goethe wetteiferte er in der praktischen Förderung des Theaters, für das er eine Reihe sehr selbständig gehaltener Übersetzungen (Shakespeares „Macbeth“, das Märchenspiel „Turandot“ des Italieners Gozzi, Lustspiele aus dem Französischen des Picard), auch gleich ihm aus dem Bereiche des französischen Klassizismus (Racines „Phädra“) beisteuerte. Die Nachbildungen von Tragödien des Euripides („Iphigenie in Aulis“, Szenen aus den „Phönizierinnen“) sind dagegen schon früher in der Rudolstädter Zeit rein als poetische Studien unternommen worden. Er beschenkte es mit der herrlichsten Festdichtung, die je bei äußerlichem Anlaß das Theater eines Hofes geehrt hat. Zur Feier des Empfangs der mit dem Erbprinzen jungvermählten Großfürstin von Rußland, Maria Paulowna, dichtete er (1804) die Huldigung der Künste; ein unvergeßlicher Gruß des deutschen Geistes an die junge, aus prunkvollen Kaisersälen in das stille Tal an der Ilm versetzte Fürstin. „Ein schönes Herz hat bald sich heimgefunden, — es schafft sich selbst, still wirkend seine Welt. — Und wie der Baum sich in die Erde schlingt — mit seiner Wurzeln Kraft und fest sich kettet, — so rankt das Edle sich, das Treffliche, — mit seinen Taten an das Leben an. — Schnell knüpfen sich

der Liebe zarte Bande; — wo man beglückt, ist man im Vaterlande." Als von Jugend her Vertraute begrüßen die Künste die hohe Fremde. „Wo die Waffen erklirren — mit eisernem Klang, — wo der Haß und der Wahn die Herzen verwirren, — wo die Menschen wandeln im ewigen Irren, — da wenden wir flüchtig den eilenden Gang. — Wir hassen die Falschen, — die Götterverächter: — wir suchen der Menschen — aufricht'ge Geschlechter; — wo kindliche Sitten uns freundlich empfahn, — da bauen wir Hütten — und siedeln uns an." In passendster Weise charakterisieren sich die Künste selbst, die dramatische Kunst schließt als höchste Steigerung des Weltbilds den Reigen mit dem Hinweis: „Wenn du das große Spiel der Welt gesehen, — so kehrst du reicher in dich selbst zurück, — denn wer den Sinn aufs Ganze hält gerichtet, — dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet." Zu „der Kräfte schön vereintem Streben" verbünden sie sich, „aus dem sich wirkend erst das wahre Leben erhebt". Die Summe von Schillers Künstlerschaft spricht überwältigend aus der in kürzester Zeit auf Goethes Bitte hingeworfenen Stegreifdichtung. Wohl kaum je ist das viel mißbrauchte Amt der Dichter, die Großen zu ehren, mehr zur Ehre der Dichtung ausgefallen.

Schillers große dramatische Wirksamkeit auf der Höhe seiner Laufbahn ist vornehmlich durch das Bestreben gekennzeichnet, ein umfassendes Bild des inneren Getriebes der Welt gerade an eine der Geschichtsforschung rätselhafte oder verhüllte politische Tatsache der Vergangenheit zu knüpfen. Er scheint die philosophische Überlegenheit, die schon Aristoteles der Poesie vor der Geschichte zuweist, auf doppelte Weise dartun zu wollen: durch die lebensvolle Gestaltung des trockenen politischen Geschehnisses, wie schon beim „Fiesco"; ferner durch das gerade daraus entspringende natürliche Verständnis dessen, was historisch dunkel und widerspruchsvoll erscheint. Das entschied die Wahl seiner Stoffe, in deren Mitte bis auf den nach völlig anderer Richtung ausweichenden Stoff der „Braut von Messina" sämtlich irgendwie zweideutige Helden stehen: Wallenstein, die schottische Bezauberin Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans und ihrer aller rätselvoller Fall; der aus dem

Hinterhalt schießende Held des schweizerischen Befreiungskampfes „Wilhelm Tell"; die merkwürdigen falschen Thronanwärter Warbeck und Demetrius. Die Art, wie Schiller gerade in den letztgenannten leider früh unterbrochenen Vorwürfen den Charakter des betrogenen Betrügers zu zeichnen gedachte, belehrt auch über die früheren. So soll die Kunst Wallenstein, „dessen Charakterbild von der Parteien Gunst und Haß verwirrt in der Geschichte schwankt", unseren Augen menschlich näher bringen. „Denn jedes Äußerste führt sie, die alles — begrenzt und bindet, zur Natur zurück, — sie sieht den Menschen in des Lebens Drang — und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld — den unglückseligen Gestirnen zu." So ist auch Maria „besser als ihr Ruf"; „sie hat menschlich, jugendlich gefehlt, den falschen Schein hat sie verschmäht in königlichem Freimut." In dem als Hexe verbrannten Mädchen von Orleans, das die Dichter des eigenen Volkes zur Lagerdirne erniedrigt hatten, wußte er die nationale Heldin wiederherzustellen. Von deutschen Bühnen ist Jeanne d'Arcs Heldenruhm in ihr eigenes Vaterland gedrungen. Wilhelm Tell zieht in dem berühmten Monolog in der „hohlen Gasse von Küßnacht", wenn es wirklich noch nötig wäre, entscheidend die Grenze zwischen seiner reinen Tat und dem schwarzen Verbrechen, das die ehrgeizige Rachgier des Johann Parricida ausgebrütet hat. Er bestimmt fest und klar sein Verhältnis zu dem fürchterlichen Landvogt, als dessen Richter im Namen des gemarterten Landes, als Schützer von Weib und Kindern er auftritt. Er wird zum Arm des verzweifelten Volkes, der aus dem Hinterhalt schießt: „Ich lebte still und harmlos, das Geschoß — war auf des Waldes Tiere nur gerichtet, — meine Gedanken waren rein von Mord, — du hast aus meinem Frieden mich heraus — geschreckt, in gärend Drachengift hast du — die Milch der frommen Denkart mir verwandelt; — zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt. — Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte, — der kann auch treffen in das Herz des Feindes." So sehen wir Schiller überall darauf aus, an dem über das Gewöhnliche erhöhten historischen Ereignis die Wurzeln und Beziehungen des allgemein Menschlichen bloßzulegen. Der scheinbar historische Stoff zur „Braut von

Messina“ ist von Schiller völlig frei erfunden. Die Geschichte ist für ihn das erhöhte Gerüst, auf dem die ewigen Rätsel des Geistes und Herzens, keine historisch-politischen Klügeleien zum Austrag kommen. Das unterscheidet Schillers historische Dramen von vornherein von dem Schwalle seiner schülerhaften Nachahmungen, welche rührselige Familienplattheit in die Erinnerungen aus ihrem Geschichtshandbuch mischen.

Die Schwierigkeit, die hier betonten Gegensätze miteinander in Einklang zu bringen, trat am entschiedensten am Wallenstein hervor. Eine rein aus historischer Beschäftigung mit dem Dreißigjährigen Kriege (1792) herausgewachsene Gestalt, während des Aufenthalts in der Heimat (1794) rasch in einen kühn vordringenden dramatischen Plan gefügt, offenbarte der „Schöpfer kühner Heere, des Lagers Abgott und der Länder Geißel, die Stütze und der Schrecken seines Kaisers“ erst bei seiner dramatischen Ausgestaltung seine Unzugänglichkeit für den Dichter. Fast drei Jahre (Herbst 1796 bis Frühjahr 1799) hielt er ihn auf. Erst Goethes Rat fand den Ausweg für den Umfang, welchen die Behandlung eines so weitschichtigen Stoffes in der gemütlich aufquellenden Jambensprache nötig machte. Denn die Prosafassung, zu der Wilhelm von Humboldt geraten hatte, verwarf Schiller während der Ausarbeitung als unvereinbar mit seiner jetzigen poetischen Verfassung. Gegen den Berliner Beurteiler seines Wallenstein, Professor Süvern, rechtfertigt er sich, daß er nicht weiter in der klassischen Ausgestaltung seiner Tragödie gegangen sei: die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht; aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen. Goethe bestimmte die Auseinanderlegung in eine äußerliche Trilogie (die drei „Wallensteinschen Folgen“).

Der erste Teil gibt den Untergrund, auf dem die Bedeutung Wallensteins einzig verständlich wird: sein Lager, das „sein Verbrechen erklärt“. Die Shakespearesche Kunst der Volksszenen ist hier ganz schillerisch umgemodelt. An Stelle bloßer Gattungsvertreter, des Rohen, des Prahlers, des Hetzers u. a., treten persönlich bestimmte Menschen gleichsam als vorbereitende Hinweise auf die ihnen in der Tragödie folgenden Heerführer: der Wachtmeister auf den Feldherrn selbst — „wie er sich räuspert

und wie er spuckt, das hat er ihm glücklich abgeguckt", der abenteuernde Dragoner auf Wallensteins „bösen Dämon" Butler, der Pappenheimische Kürassier auf seinen edlen Obersten Max Piccolomini. Für diesen ersten Teil, der ursprünglich „Die Wallensteiner" hieß, hat Goethe die einzigen tatsächlichen Beiträge geliefert, die man von ihm in dem neuen Schillerischen Drama vermutete: zwei begründende Verse und einen Soldatenchor für die Weimarer Aufführung. Wohl aber verdankt ihm die berühmte Kapuzinerpredigt, wie vieles, ihre Anregung durch die Erschließung ihres Musterbilds, des Pater Abraham a Santa Clara.

Der zweite Teil führt die Handlung bis auf den Punkt, wo nach Erledigung ihrer politischen Voraussetzungen ihr rein tragischer Charakter deutlich wird. Die beiden Piccolomini, Vater und Sohn, treten heraus als Darsteller des Tragischen in Wallensteins Schicksal, der Unterdrückung menschlicher Erwägungen zugunsten der kalten, bloß berechnenden Staatsraison.

Der Schluß endlich „Wallensteins Tod" erschöpft den tragischen Gehalt. Wallenstein fällt gerade durch das Werkzeug, auf das er seinen alle menschliche und göttliche Ordnung sprengenden Plan gegründet hat, durch sein Heer. Die tückische Macht, die er als ihr vermeintlicher unbedingter Herr in den Kreis fester staatlicher Gewalten einführen wollte, zeigt ihre verderbenschwangere Unberechenbarkeit an ihm selbst. Ein zufällig gegen ihn persönlich aufgehetzter Offizier von militärisch eisernem Willen im Guten wie im Bösen wird sein Verhängnis. Butler vollstreckt, was Octavio Piccolomini eingeleitet hat. Gerade auf diese beiden baut der betörte Mann, wie Shakespeares Richard III. auf Stanley, gegen den er „nicht in der Gebelaune war". Butler wirbt auch seine Mörder, wie die Vorbilder bei Shakespeare, Gloster, Macbeth. Aber er muß bei Schiller erst ihre Gewissensbedenken überwinden. In der Szene vor Wallensteins Ermordung wird der Gegensatz des dämonischen Menschen des Schicksals gegen den unpoetischen des Herkommens (seinen Jugendfreund Gordon) fühlbar gemacht und „das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinische Verbrechen ausgesprochen". Wallensteins tragische

Größe wird dadurch nicht berührt und von der Geschichtsforschung im Hinblick auf die neueste politische Gestaltung Deutschlands bestätigt. Verfehlt wäre es, ihn im modernen Sinne „pathologisch" als seiner Aufgabe nicht gewachsenen Nervenschwächling zu fassen. In den dunklen Gewalten des Sternenglaubens, den er mit seiner Zeit teilte, begegnen ihm nur die dämonischen Mächte in der eigenen Brust: „Des Menschen Taten und Gedanken, wißt, — sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen. — Die innere Welt, sein Mikrokosmus, ist — der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen. — Sie sind notwendig wie des Baumes Frucht, — sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln. — Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, — so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln." Eine zweite Lady Macbeth steht aufreizend und zum Bruch mit dem Kaiser treibend seine ehrgeizige Schwester Gräfin Terzky neben ihm; hinter ihr zwei untergeordnete Köpfe, die aufs eigene Gewinnen es mit ihm wagen, Graf Terzky und der rohe Bandenführer Illo. Ihren Einfluß kann weder seine zarte, in ängstlicher Unwissenheit erhaltene Gemahlin noch das ideale Liebespaar brechen, das rührend und erhebend in der Welt der Feindschaft und des Verrats die Anhänglichkeit und Treue bis in den Tod vertritt: seine Tochter Thekla und der wackere Sohn des „Fuchses Octavio", Max Piccolomini. Mit dem Verlust des einzigen Sohnes, der im Heldentod auf dem Schlachtfeld den Ausweg aus dem Gewissenskampf seines Herzens sucht, erkauft Octavio schmerzlich den traurigen Lohn seines zweideutigen politischen Verhaltens: den Brief mit dem kaiserlichen Siegel und der Aufschrift „Dem F ü r s t e n Piccolomini".

Leichter und freier gestaltete sich dem Dichter der Stoff der M a r i a S t u a r t. 1799—1800 in weniger denn einem Jahre, noch dazu unter dem Mitbewerb des „Warbeck" fertiggestellt, bietet dies Stück ein Schulmuster klaren und wirksamen dramatischen Aufbaus. Es kam hier darauf an, die historisch etwas leichtwiegende schottische Königin dergestalt zu heben, daß sie ihres traurigen Schicksals im tragischen Sinne würdig wurde. Das ist Schiller, wie man weiß, gerade in bezug auf ihre Gegenspielerin, die Königin Elisabeth, so ausnehmend ge-

lungen, daß es heute dem Deutschen schwer wird, sich bei der historischen Beurteilung der großen englischen Königin die Schillersche Phantasiegestalt aus dem Sinne zu halten. Maria hat, von ihrem Adel bedrängt, im Nachbarreiche Schutz gesucht. Elisabeth dankt ihr ihr Vertrauen mit langjähriger Haft und schließlich, sich selbst feig grausam entlastend, mit Hinrichtung. Maria büßt ihre Schuld als Ehebrecherin und rücksichtslose Gattenmörderin, die bei Schiller lange hinter ihr liegt. Aber sie büßt sie bei ihm tragisch als echt menschlicher Charakter. Die große Szene der Begegnung der beiden Königinnen im dritten Akt, schon stark lyrisch erregt eingeleitet, läßt ihr dämonisches Temperament noch einmal überschäumen. Statt des erwarteten Ausgleichs führt sie den tragischen Umschlag herbei. Eine „moralische Unmöglichkeit", wie Schiller sich selbst darüber äußert, ist sie durch ihn nicht bloß möglich, sondern durchaus notwendig geworden. Die Majestät ist bei der unglücklichen Bittstellerin im Park von Fotheringhay, nicht bei der „listigen Gauklerin", die eine Gerechtigkeitskomödie zur Beseitigung der schönen Nebenbuhlerin aufführt. Die katholische Glaubensbegeisterung tritt auch in der Beichte vor Marias Hinrichtung edel und maßvoll, selbst in dem fanatischen Schwärmer Mortimer menschlich liebenswürdig, ihr zur Seite. Dieser ihr rasender unvorsichtiger Verehrer tötet sich selbst. Ihr heimlicher Liebhaber, der mit ihm unter einer Decke arbeitende Günstling der Elisabeth, Graf Leicester, muß selbst an der Geliebten die Hinrichtung vollziehen. Aber auch hier kostet der politische Triumph das Opfer des Herzens. Die geflügelten Schlußworte der Tragödie melden Elisabeth Leicesters Abschied für immer.

Eine geradezu vorherrschende Stellung ward dem Katholizismus in der Arbeit des Jahres 1800, der „Jungfrau von Orleans", schon äußerlich als „romantische Tragödie" bezeichnet. Das darf man nicht so mißverstehen, daß man in der Heldin die romantische „Kindlichkeit" sucht, im Vorbild etwa des Kleistschen „Käthchen von Heilbronn". Schillers Johanna ist ein Kind, aber ein starkes, ein Heldenkind. In keiner seiner Tragödien ertönt so vernehmlich die Sprache des Heldenaltertums, die männliche Sprache Homers und der Bibel.

Hier ist sowohl der dramatische Fortgang als die tragische Verwicklung ganz auf die Idee des Wunders und der es bedingenden und einzig ermöglichenden Heiligkeit gegründet. Die reine Jungfrau vollführt ihre göttliche Heldenmission, Frankreich von den es (Anfang des 15. Jahrhunderts) fast erobernden Engländern zu befreien, gegen allen Widerstand der Welt, aber auch gegen alle ihre Anfechtungen; sogar gegen die Stimme des Mitleids mit dem unkriegerischen Mongomery. Da erblickt sie in Lionel den Mann, der ihr unberührtes Herz wenn auch nur auf den Augenblick mit irdischer Liebe erfüllt. Ihre Macht ist damit gebrochen; der geschonte Feind entreißt ihr triumphierend das Schwert, das sie soeben, sich ihrer Heiligkeit vermessend, nur mit Englands Unterwerfung aus den Händen legen wollte. Die höllische Erscheinung des „schwarzen Ritters", in des gefallenen furchtbarsten Feindes (Talbots) Gestalt, war vorbedeutsam. Nun bricht das Unglück über sie herein. Der eigene Vater, im Grauen vor der Wundererscheinung in seinem Hause, zeiht sie der Hexerei. Stumm läßt sie alles über sich ergehen. Sie wird verbannt, von den Todfeinden gefangen. Aber das Leiden ertötet die unheilige Regung in ihr. Frei tritt sie wieder Lionel gegenüber. Sie sprengt ihre Fesseln, aufs neue folgt der schon wieder entrissene Sieg im Kampfe ihrer Fahne. Ihr Volk siegt, aber sie stirbt. „Die Tapferen brauchen ihres Arms nicht mehr." In heiterer Vision sieht sie den Himmel seine goldnen Tore öffnen, die Jungfrau mit dem ewigen Sohne im Strahlenglanze, wie sie dem Hirtenmädchen einst erschien. „Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide — Hinauf, hinauf! Die Erde flieht zurück — kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude."

In völlig entgegengesetzte Richtung führt die Tragödie des Jahres 1802 „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder, ein Trauerspiel mit Chören". Hier ist es der Geist der Antike, deren Götterwelt sich im halbheidnischen Sizilien der Normannen mit dem christlichen Zeitcharakter des Stückes in großartiger Freiheit mischt. In Idee und Form ist er hier so lebendig geworden, wie in der „Jungfrau" der romantische Zug nach dem katholischen Mittelalter. Schiller hat das literarhistorisch Notwendige über dies ganz für

sich stehende Stück selbst gesagt in der vorzüglichen Einleitung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie". „Die Braut von Messina" bezeichnet jedenfalls den höchsten Flug, den der deutsche Kunstidealismus in der Dichtung genommen hat. „Die Kunst ist nur dadurch wahr, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein, als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung ... Auch in der Tragödie hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen zu kämpfen, welcher alle Kunst geradezu aufhebt und vernichtet ... So haben die Franzosen, die den Geist der Alten zuerst ganz mißverstanden, eine Einheit des Ortes und der Zeit nach dem gemeinsten empirischen Sinn (der erfahrungsgemäßen Wirklichkeit) auf der Schaubühne eingeführt, als ob hier ein anderer Ort wäre als der bloß ideale Raum, und eine andere Zeit als bloß die stetige Folge der Handlung. Durch Einführung einer metrischen Sprache (die es erfahrungsgemäß in der Wirklichkeit nicht gibt) ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen ... Die Poesie hat sich durch ihre eigene lebendige Kraft im einzelnen manchen Sieg über das herrschende Vorurteil errungen. Aber mit dem einzelnen ist wenig gewonnen, wenn nicht der Irrtum im ganzen fällt, und es ist nicht genug, daß man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren."

Man sieht, welch hohe Bedeutung Schiller dem Chor der antiken Tragödie zuweist, und welch einschneidende Absichten er mit ihm verbindet. Man darf ihn daher nicht als eine bloße Äußerlichkeit hinstellen und sagen, im „Wallenstein“ stellen die Generale, in der „Jungfrau“ die französischen und englischen Ritter auch schon so eine Art „Chor“ dar. Der antike Chor ist wirklich jene ideale Stimme der reinen Natur, die in die Wirrnis der Wirklichkeit hineintönt, als welche ihn Schiller hinstellt. Die Neueren haben ihn völlig eingebüßt. Denn weder die Chöre des Renaissancedramas noch der aus ihm hervorgegangenen Oper sind der Chor der Alten. Dieser bedeutet keine zufällige Ansammlung von Menschen, die jeweilig sich zusammentun, je nachdem der Anteil einer Gruppe an der Handlung möglich wird. Der antike Chor ist im Gegenteil eine feststehende Gesamtpersönlichkeit in der Anlage des Dramas, die einheitlich bleibt wie die Personen selbst. Die Franzosen haben für diese Rolle des Chors zu dem schwächlichen Ersatz durch sogenannte Vertraute (confidents) gegriffen.

Über die Schwierigkeit, den Chor redend auf der Bühne zur Geltung zu bringen, glaubte Schiller mit dem guten Willen und der fortschreitenden Kunst der Schauspieler triumphieren zu können. Hier aber machte sich der Mangel eines antiken Kunstelements fühlbar, das uns abgeht, insofern es einen ganz anderen Charakter angenommen hat. Die antike Musik, die die Einheit der chorischen Rede ungesucht herbeiführte, ist nicht mehr die unsere. Sie hat sich als Kunst durch den Zutritt der Harmonie selbständig gemacht und kann nie mehr bloße Dienerin des Wortes werden. Schiller sah das ein. Er hoffte aber durch Teilung des Chors und reichere Bedenkung des Chorführers und einzelner aus ihm hervortretender idealer Figuren die Aufgabe des redenden Chores erleichtert zu haben. Dadurch nun opferte er wieder etwas von seiner Idee, und so fest seine Chöre durch die unvergleichliche Macht und den Zauber ihrer Lyrik sich auf der Bühne behaupten, so wenig Nachahmung konnten sie schon aus praktischen Gründen auf der Bühne finden. Was man einem Schiller zuliebe versucht, die Bewältigung des Chorversuchs wenigstens anzustreben, darauf darf ein anderer

nicht so bald rechnen. Der Versuch konnte nur durch die Macht des Schillerschen Glaubens daran gelingen, wie er in dem gewaltigen Pathos dieser Chorgesänge zum Ausdruck gelangt. Jede schwächliche Nachahmung würde als Zerrbild erscheinen, wie in Kotzebues „Hussiten vor Naumburg“.

Auf einen weit günstigeren Boden für die Nachahmung fiel die Idee des Stückes, den Schicksalsglauben der antiken Tragödie in seiner herbsten Form, wie er sich etwa in des Sophokles „König Ödipus“ maßgebend zeigt, darin zum Ausdruck zu bringen. Es sind ihre feindlichen Brüder (Eteokles und Polinikes), die es vorführt; aber nicht, wie in den „Räubern“, als seine Mittelpunkte, um die alles schwingt. Diesen Mittelpunkt gibt vielmehr eine Art von weiblichem Ödipus, ihre widerwillig verheiratete Mutter. Der Fluch, der auf den Sprößlingen der Donna Isabella von seiten des Ahnen lastet, geht in Erfüllung, trotz aller Gegenmaßregeln, die auf Weissagungen und Träume hin dagegen ergriffen werden. Beatrice, die einzige Tochter, soll ins Meer geworfen werden, da sie ihrer beiden Brüder Verderben sei. Ein Traum der Mutter verheißt dagegen, sie werde die Brüder in heißer Liebe vereinen. Beides geht in Erfüllung, da die beiden feindlichen Söhne der Isabella sich in die unbekannt in einem fernen Kloster aufgesparte Schwester verlieben. Der leidenschaftliche Jüngere tötet eifersüchtig den beglückten Älteren und nach der Aufklärung sich selbst. Die Kunst des Dramas, alle Vorgänge auf der Bühne sich glücklich anlassend aufzubauen, während der Zuschauer bei der Versöhnung der Brüder, ihrem Bericht von der Wahl ihrer Gemahlin das furchtbare Ende immer deutlicher kommen sieht, ist von jeher höchlich bewundert worden. Es ist daher kein Wunder, daß das Stück zur Nachahmung anregte, die wie gewöhnlich das Äußerliche seines Charakters, als Schicksalsaberglauben, ausschließlich aufgriff. Bei Schiller bedeutet das Schicksal, im Gegensatz zu diesen später zu behandelnden Nachahmern, die dunkle Macht, die beim Ungläubigen an die Stelle der Vorsehung tritt. Sie stürzt die vermessen auf sich selbst und ihre Maßnahmen vertrauenden Hohen durch Niedriges. Sie mahnt, daß der Mensch, der nichts über sich anerkennt, von dem Flüchtigsten

und Richtigsten, einem Worte abhängig werden kann. Darum ist dem überflüssig getadelten sechsten Auftritt des zweiten Aufzugs eher besondere Bedeutung zuzusprechen, in der der ältere Bruder Don Manuel von der kopflosen Mutter vergebens Aufschluß über den Aufenthalt der geheimnisvollen Schwester erpreßt. Er geht einen Augenblick zu früh, bevor sie ihn dem deswegen zurückgekehrten Don Cäsar erteilt. Der Gegensatz in den Temperamenten der beiden Brüder, des schwerblütigen, stockenden Manuel und des raschen, heftig sein Ziel verfolgenden Cäsar, tritt dabei zugleich eindringlich zutage. Was letztlich einzig vor dem Schicksal sichert, ruft der weltüberwindende Schlußsatz des Chores dem gefesteten Sinne des schicksalsbangen Hörers zu: Das Leben ist der Güter höchstes nicht. Der Übel größtes aber ist die Schuld.

Schillers letztes großes Bühnenwerk, das Testament an seine Nation, wie man es gern nennen mag, ist der Tell (1803 bis 1804). Goethe, bei dem wir diesen Stoff als Plan für eine epische Behandlung antrafen, will ihn Schillern abgetreten haben. Ohne Kenntnis der Schweiz, nach alten Chroniken (Tschudi), Naturgeschichten (Scheuchzer, Fäsi), und Joh. von Müllers Schweizer Geschichte gestaltete dieser sein unübertroffenes dramatisches Gemälde des schweizerischen Landes und Volkes daraus. Der Befreier der Schweiz gilt heute überwiegend als vom Volke erdichtete (mythische) Verkörperung des Volkscharakters (Stammes- und Regierungsgegensatzes) in seinem Lande; sein Apfelschuß als auch im Norden vorkommender Naturmythus. Wenn etwas den Anhängern seiner Geschichtlichkeit, darunter auch Gottfried Keller („Am Mythenstein"), seine Gestalt lebendig greifbar machen konnte, so ist es Schillers Drama. Im „Tell" ist wirklich das ganze Volk der dramatische Held und das ganze Land der Ort der Handlung. Daß Tell nur als sein Arm poetisch gerechtfertigt erscheint, ist bereits oben hervorgehoben. Die Rechtlosigkeit des niedergetretenen Volkes tritt in der letzten Gestalt der Armgart, noch einmal vergeblich um Barmherzigkeit flehend, vor den Landvogt in der hohlen Gasse bei Küßnacht. Da erst trifft ihn „Tells Geschoß". Die Beziehung auf die damalige Lage Deutschlands, dessen Selb-

ständigkeit und altes Recht die übermütigen Bedränger damals ebenso in Frage stellten wie die kaiserlichen Vögte in der Schweiz, ergibt sich von selbst. Überall wirkte das Stück unter dieser Auffassung, es war wie ein Zeitereignis, und der Rütlibund erneuerte sich bei jeder Aufführung im Publikum. „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht. — Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden, — wenn unerträglich wird die Last, greift er — hinauf getrosten Mutes in den Himmel — und holt herunter seine ew'gen Rechte, — die droben hangen unveräußerlich — und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst. — Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, — wo Mensch dem Menschen gegenübersteht — zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr — verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben. — Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen — gegen Gewalt. Wir stehn vor unser Land, — wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder." Daß Schiller den Adel mit in die Volksbewegung hineinzog, erscheint gleichfalls für die heimatlichen Zustände in der Folgezeit vorbedeutsam. Des Junkers Rudenz Bekehrung zur Sache des Volkes durch den nationalen Sinn des Weibes ist so charakteristisch, wie seine Erklärung am Schluß „und frei erklär' ich alle meine Knechte" als Verheißung berührt. Der Tell bildete die Krone von Schillers edler Volkstümlichkeit. Er ward der Sänger des Vaterlands im Augenblick, wo es desselben bedurfte und im höchsten Sinne einer ausgereiften Persönlichkeit. Was die Freiheitsdichter der Folgezeit gaben, ist nur der bunte Widerschein der einen strahlenden Sonne, die vor dem Tage der Freiheit sich dem Untergange zuneigte.

Schiller starb am 9. Mai 1805, körperlich geradezu aufgerieben, nachdem der mächtig beherrschende Geist in den letzten Jahren stets wiederholten, furchtbaren Anfällen körperlicher Zerstörung noch immer wieder einen letzten Rest Lebenskraft abgerungen hatte. In geistiger Vollkraft ist er geschieden; in der Blüte der Selbstvollendung, wie es selten dem Sterblichen gegeben ist, „heiterer, immer heiterer!" sah er „des Erdenlebens schweres Traumbild sinken". Er starb in Weimar an der Stätte seines gemeinsamen Wirkens mit dem großen Genossen seines Geistes, wo jetzt das Meisterbildnis Rauchs beide vereinigt zeigt,

einen Kranz haltend. Eine Übersiedlung nach Berlin, der zuliebe er 1804 eine an Ehrung reiche, aber erfolglose Reise in die preußische Hauptstadt unternommen hatte, war nicht zustande gekommen. Bei seiner Beisetzung ist einem damaligen weimarischen Schlendrian gemäß leider nicht einmal mit derjenigen Pietät verfahren worden, die man dem Vertreter des Geistes an sich schuldet. Schillers Gebeine mußten später aus einer Massengruft wieder zusammengesucht werden, der Schädel nur auf eine gerade bei ihm ziemlich sichere Vermutung hin (vgl. Goethes Gedicht darüber). Der Schädel befand sich später im Sockel der Danneckerschen Kolossalbüste Schillers auf der weimarischen Bibliothek. Der König Ludwig I. von Bayern bewirkte es, daß alle Überreste vereinigt in der Fürstengruft neben Karl August und Goethe beigesetzt wurden.

Goethe war selbst schwer krank, als er durch alle Versuche, es ihm zu verheimlichen, das Unersetzliche erriet. „Als ich mich ermannt hatte," berichtet er, „... war mein erster Gedanke, den Demetrius zu vollenden. Von dem Vorsatz an bis in die letzte Zeit hatten wir den Plan öfters durchgesprochen ... das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannte ich vor Begierde, unsere Unterhaltung dem Tode zu Trutz fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis ins einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaktion eigner und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust erschien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte ... Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller erst eigentlich entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte; ... sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn geprängelos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz

ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand ..." Der „Demetrius" mußte sich später armselige Theaterfortsetzungen gefallen lassen, die wie die Laubesche den Ansturm der polnischen Kronanspruchtragödie in der ungeheuren Reichstagszene zu einem königlichen Familienstück verflüchtigen. Goethe hat auf andere Weise dem Freunde doch das Denkmal gesetzt, das ihm so versagt war. Eine Aufführung der „Glocke" als Gedächtnisfeier, die er nach zehn Jahren wiederholte, weihte er durch ein Nachwort zu seinem Wirken, jenen Epilog, in dessen Strophen uns Schillers persönliches Gedenken allezeit fortleben wird ...

„Zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
mit allem, was wir schätzen, eng verwandt.
So feiert ihn! Denn was dem Mann das Leben
nur halb erteilt, soll ganz die Nachwelt geben.
So bleibt er uns, der vor so manchen Jahren
... von uns sich weggekehrt!
Wir haben alle segenreich erfahren,
die Welt verdankt ihm, was er sie gelehrt;
schon längst verbreitet sich's in ganze Scharen,
das Eigenste, was ihm allein gehört.
Er glänzt vor uns, wie ein Komet entschwindend,
unendlich Licht mit seinem Licht verbindend."

IX

Die Auflösung des alten deutschen und des klassischen Reiches

* 52 *

Die Klassik. Hölderlin. Die deutsche Musik

Gleichzeitig mit dem Dichter, der wie keiner vor ihm und nach ihm es vermocht hat, dem deutschen Volke das klassische Ideal zu Wort und Herzen zu bringen, starb auch das alte Römische Reich Deutscher Nation. Das nächste Jahr (1806) kannte keinen deutschen Kaiser mehr.

Wohl näher, als mancher ahnt, berühren sich die beiden Ereignisse. Das klassische Ideal, der Geist der Kunst und Dichtung des römischen und griechischen Altertums, hatte damals, nach der „kaiserlosen, der schrecklichen Zeit", das heilige römische Reich des Cäsar Augustus wieder aufgerichtet im rechtmäßigen Erben seiner Herrlichkeit, dem deutschen Kaiser: dem gottgewollten Weltmonarchen aus der Zeit der Geburt des Weltheilandes, dem dieser Zins zu geben geheißen hatte.

Die Väter der neuen europäischen Dichtung, Dante, Petrarca, hatten den Segen der Musen auf ihn herabgerufen. Sie hatten den Namen, die Würde, den Preis des Dichters an seinen Lorbeer geknüpft. Ein vielhundertjähriges Zeitalter eines neuen Adels der Kunst, der Heiligung geläuterter menschlicher Bildung hatten sie als „Poeten" in seinem Zeichen, unter dem Schutze des Monarchen heraufgeführt:

Sie flechten den unsterblich grünen Zweig
Des Lebens in die unfruchtbare Krone,
Sie stellen herrschend sich den Herrschern gleich,

Aus leichten Wünschen bauen sie sich Throne,
Und nicht im Raume liegt ihr harmlos Reich;
Drum soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen!

Der Dichter, der als „rückwärts gewendeter Prophet" diese Worte noch eben den das deutsche Reich fortspülenden Fluten der Revolutionsheere entgegengerufen hatte, der war nicht mehr.

Nicht zufällig hat er sie — in der Jungfrau von Orleans — dem rechtmäßigen französischen Könige geliehen, der in Gefahr ist, Krone und Land an den Erbfeind seines Volkes zu verlieren. Zur Stütze erbfürstlicher Rechtsordnung, zum Ausdrucksmittel adligen Denkens und Fühlens war überall in Europa der antik-klassische Geist geworden. Auch in Deutschland hatte er noch einmal eine Hofdichtung im edeln Sinne heraufgeführt. Ihm war gelungen, was das Pöbel-„System der Natur" in Frankreich aufgewühlt hatte, die Herrschaft des Schreckens, von den Grenzen des Rheines fernzuhalten.

Doch in jener weisen, schwer zu erringenden, noch schwerer zu behauptenden Selbstbeschränkung liegen die Schranken der Macht des klassischen Geistes! Nicht im Raume — noch weniger in der Masse — liegt sein harmlos Reich! Stets wird er gesellschaftlich auf bevorzugte Geister, auf erlesene Kreise beschränkt bleiben, wie sie Schiller am Schlusse seiner „Briefe über ästhetische Erziehung" kennzeichnet. Für die große Masse wird er immer eine bloße Handhabe formaler Schulung, ästhetischer Bildung bleiben. Leer und hohl und kalt, wird er ihnen alsbald zum leidigen Schellenklang, wenn sie in ihm, in den Gestalten, Worten und Mythen einer fernen, der Natur nahen, heroischen Welt ihr enges, bedingtes, gedrücktes Dasein aussprechen wollen. Darum hat auch jetzt schon für uns die zu den Füßen der großen Klassiker aufwuchernde Literatur des großen Publikums das Gepräge des Erkünstelten und Leblosen: Jetzt, wo sie sich nicht mehr im Lexikonlatein und im Studierlampengriechisch ausdrückt, sondern in einem den deutschen Klassikern abgeborgten geglätteten Deutsch; wo nicht mehr bloß Magister und Doktor, sondern Weltmänner und — in flatternden, hochgegürteten Gewändern à la grec! — Frauen die Sprache von Hellas und Rom reden;

wo ein Philologe, wie Friedrich Jakobs, der Bearbeiter und Übersetzer der griechischen Anthologie, sich literarisch in diese klassische Frauenschule begibt; wo sie in der Gemeinsprache, nicht bloß für Kenner auftretend, die Erfolge, ja wohl gar die Lorbeeren einheimst, die den klassischen Führern versagt blieben.

Nur sehr verstreut spüren wir die zeitliche Gegenwart der großen Klassiker, ihre Weltbeglückungs- und Menschheitsbundideen, wenngleich selten ihren Geist in der chinesisch-indischen Urmenschlichkeitsdichtung Dya-Na-Sore (1787) des österreichischen Diplomaten Wilhelm Friedrich von Meyern aus Ansbach; in dem (1796) in den Horen (später im Verlag des „W. Meister") als Goethesches Werk begrüßten, zum mindesten klassisch geschriebenen Roman „Agnes von Lilien" von Schillers Schwägerin Karoline, verheirateten Oberhofmeisterin von Wolzogen (1763 bis 1847); einer wohlgefällig empfindsamen Glückslösung des tödlichen Gegenspiels von ministerialer Kabale, heimlicher Fürstenehe und adliger Liebe; der „natürlichen Tochter" dieser heimlichen Ehe (für Goethes Revolutionsdrama dieses Titels vielleicht wirklich nicht ohne Bedeutung); in dem, durch Goethes Mithilfe ihrem Vorbilde der Iphigenie äußerlich nahe kommenden Entsagungsromanepos „Die Schwestern von Lesbos" (1800) der weimarischen Hofdame Amalie von Helvig-Imhof. Hier überläßt eine ältere Schwester der jüngeren, die ihr „nach Lesbos Gesetz zur Sklavin bestimmt war", am Hochzeitstage großmütig ihren Bräutigam, den ihr eben noch ganz ergebenen „goldgelockten Diokles". Sie ruft sie so aus tödlicher Ohnmacht völlig ins Leben zurück und wird Priesterin der Keuschheitsgöttin Vesta. Zu einem ununterbrochenen Opferfest, wie man mit Bezug auf eine damalige bekannte Oper (von Winter) witzelte, wird diese Entsagungsfreudigkeit der schönen Rede in den Romanen der seit 1806 in Weimar ansässigen, mit Goethe durch ihren literarischen Salon verbundenen Johanna Schopenhauer (1766—1838), Witwe eines Danziger reichen Handelsherrn: der sich für das Glück der Ihrigen opfernden „Tante", der zugunsten seiner Standesheirat ihrem Fürsten entsagenden „Natalie", der ohne Liebe verheirateten, aus Liebe zu Hippolyt an der Schwindsucht sterbenden „Gabriele" (1819). Allein in wie bedenklichem, ja in welch gegensätzlichem Licht erscheinen diese klassischen Schilderungen des damaligen literarischen Salons, wenn man die liederliche Person Friedrich Gentz', des geistreichen Anbeters der Amalie von Imhof, zu ihnen hält! Wenn man die düsteren Anklagen auf schamlose Selbstsucht mit ihnen vergleicht, die der später berühmte Sohn der Romanschreiberin, der Philosoph Arthur Schopenhauer gegen die eigene Mutter schleudert.

In historischem Gewande erscheint die klassische Salonspiegelung (1808) in dem zu ihrer Zeit berühmtesten Romane ihrer Wiener Rivalin in der Gunst des Publikums, Karoline Pichler (1769—1843): Agathokles (das heißt der durch Güte Bekannte), in Briefen aus der Zeit des Christenverfolgers Diokletian. Sie beabsichtigte damit nichts weniger, als das einflußreiche Geschichtswerk des Engländers Gibbon „Vom Niedergang des römischen Reiches" zu widerlegen.

Seinen entgegenkommendsten Boden fand der Volkssame der klassischen Dichtung naturgemäß in der Idylle, dem Spiegelbilde fester, in der Beschränkung glücklicher, in der Scholle wurzelnder, doch im Geiste freier Menschlichkeit. Wie hier die hexametrische Aussaat des alten Voß in die Halme schießt, vermag sein originellster und getreuester Jünger, der deutsch dichtende Däne Jens Immanuel Baggesen (1811 dem Namen nach „Professor des Dänischen" in Kiel, vgl. oben S. 121), gut zu bezeichnen; als ihr beiderseitiger fromm idyllischer Nachahmer der Rügensche Pfarrer, 1808 napoleonischer Geschichtsprofessor in Greifswald L. Theobul Kosegarten (1758—1818, aus Mecklenburg).

Baggesens „Parthenais" (= Jungfrauenepos, 1803) entstammt einem Absenker der alten komischen Heldengedichte auf Vossens idyllischem Boden. In die Ereignisse der Bergfahrt einer kleinen schweizerischen poetischen Gesellschaft ins Berner Oberland zur Jungfrau werden die antiken Götter gemeinsam mit alpinen Dämonen, des Schwindels zum Beispiel, hineingedichtet, um eine Verlobung aufzuhalten und am Schluß unter Zustimmung der Eltern glücklich zustande kommen zu lassen. Der Dichter war mit einer Schweizerin, einer Enkelin Hallers, verheiratet. Baggesen machte sich — im „Karfunkel- oder „Klingelklingelalmanach" gegen die Sonettenmode — zum Schildknappen des alten Voß in dessen wütendem Kampfe gegen die unklassische Richtung in der Poesie. In seinem Rundgesang „Die gesamte Trinklehre" (nach der Volksmelodie des „Heuliedes") hat er dem „setzend gesetzten Geist der Wissenschaftslehre" ihres Philosophen Fichte das Urteil des Kneiptisches gesprochen: „Des Trinkens Geist hat niemand noch deduziert."

Die gemütlich selbstgefällige Beschränktheit, die Voß, jetzt der führende Geist der klassischen Tagesliteratur, als Kraftauszug der Lehre der Alten pries, der Baggesen sich schließlich jakobisch entzog, ward — ach! nur zu tatsächlich, wie die politische Geschichte der napoleonischen Zeit erzählt — Hochverrat an der Sache eines

Volkes, das damals vor die Frage „Sein oder Nichtsein?" gestellt wurde. An allem Erhabenen, Ernsten und Schweren, was die großen Klassiker dem antiken Geiste abgerungen hatten, waren diese kleinen tändelnd oder polternd vorbeigelaufen; hatten ihm aufs höchste ein rednerisches Blütchen, ein philosophisches Schlagwort, ein theologisches Mißverständnis abgepflückt. Der Wolfische Vernunftglaube, die Berliner Aufklärung, J. Jakob Engels Stimmenmehrheits-„Philosoph für die Welt", aufs Höchste Mendelssohns logisch-platonisierende Unsterblichkeitsbeweise im „Phädon" waren der Standort geblieben, den sie den hereinflutenden Wassern entgegenzusetzen hatten. Er erwies sich als kein Fels.

Mit dem bloßen Dichten und Denken ist es für den Menschen in des Lebens Drang nicht getan. Er hat tatsächlichere Bedürfnisse, greifbarere, nicht bloß in des Lebens gemeiner, materieller Notdurft, sondern auch im Höheren, Geistigen. Wehe, wenn er sie mit Schatten befriedigen muß! Wenn dort, wo von des Lebens Not, im Schrei nach Erlösung von des Lebens Qual der ganze Mensch und mehr als der Mensch aufgerufen wird, nur der Dichter den Dämonen standhalten soll.

Ein charakteristisches Sinnbild für die blasse Schönrednerei, die auf dem Boden der Schillerschen Gedankendichtung die Gunst des breiten Publikums für sich mit Beschlag belegte, ist (1801) das vielverbreitete Unsterblichkeitsgedicht „Urania" von Christoph August Tiedge (1752—1841), der im Zeichen dieses Buches seinen Seelenbund mit der ganz ähnlichen Elise von der Recke (1754—1833) in Dresden schloß.

Hier ist „der Glaube die Vernunft der Tugend", der Schmerz der Wächter des „Freudentempels dieser Welt". „Leben, Glückseligkeit, Wahrheit" bezeugen Gott in der Natur. „Und daß schon hier im Reich der Sinne — die junge Paradieseswelt beginne" — ward unserm Geist die Phantasie zugesellt. Im Chor bekränzter, Arm in Arm geschlungener Künste tritt die Fabel lächelnd auf und bringt die Wahrheit mit. Wird sie den Bayleschen düsteren Zweifler überzeugen, von dessen Klagen das Gedicht ausgeht?:

Elend seufzet dort in dunkler Kammer!
Laster stehen, wo die Tugend fällt!
Ist ein Gott? und so zerdrückt von Jammer
Die hinausgestoßene Welt?

Auf solche Fragen antwortete damals (seit 1798) der Nürnberger Nachmittagsprediger G. Fr. Wilh. Witschel mit seinen „Morgen- und Abendopfern in Gesängen" (1806 und oft aufgelegt): einer „Toilettetheologie", wie man sie bezeichnet hat, einem wahren „Pantheon für Damen", wie das Schauspiel des „Opferers" betitelt ist, in dem „Narzissus und Amalie" sich gegenseitig mythologisch anspiegeln.

Das unglückselige Geschick eines Mannes, dem ein poetischer Gedanke, die schönheitstrunkene Götterwelt der Griechen, zur Lebenswirklichkeit werden will, ist nicht zufällig in das Buch der deutschen Dichtung dieser Zeit eingeschrieben. Der Schwabe Friedrich Hölderlin (geb. 20. März 1770) las aus den „Göttern Griechenlands" Schillers, des allzu vorbildlichen Landsmanns, nicht die elegische Klage um ihren notwendigen Verlust, sondern ihre Neuerstehung in der vergötterten Natur heraus. Kant — mußte ihm den Stempel leihen für die Berechtigung, „ihre Chiffernschrift, durch die sie in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht", in diesem Sinne auszulegen (Motto zur „Hymne an die Schönheit" von 1791). Denn das „moralische Gefühl", dem Kant diese Auslegungsgabe verleiht, erschöpft sich ihm in Rousseaus vom Gesetzeszwang freier, zur Natur zurückgekehrter „großer Menschheit". „Urania, die glänzende Jungfrau, hält mit ihrem Zaubergürtel das Weltall in tobendem Entzücken zusammen", so beginnt er 1790 mit Heinses „Ardinghello" seine „Hymne an die Göttin der Harmonie". „Einer, einer nur ist abgefallen, — Ist gezeichnet mit der Hölle Schmach, — Stark genug die schönste Bahn zu wallen, — Kriecht der Mensch am trägen Joche nach", so ergänzt sie 1792 die „Hymne an die Freiheit". Mit dem später berühmten Philosophen Hegel, seinem Genossen im theologischen Seminar der Universität Tübingen, dem von jetzt ab mit der Literatur vielfach verknüpften „Stift", teilte er damals seine politisch höchstgespannten Erwartungen von der französischen Revolution und ihrer „Verfechtung der menschlichen Rechte": „Kein Frieden mit der Satzung, die Meinung und Empfindung regelt!" so beschwört der Philosoph den Dichter in einem schillernden Gedichte „Eleusis".

Hegel wuchs sich damit zum Vertreter der Allgewalt des

Staates aus. Hölderlin blieb in jener jugendlichen Begeisterung für „die großen Männer im Plutarch", die den edeln Räuber Schillers dazu führt, der menschlichen Gesellschaft den Vernichtungskrieg anzukündigen; die auch damals wieder daran erinnert, daß der Cäsar, der politische Schutzpatron der Wiedererneuerung des klassischen Altertums, aus der Revolution hervorgegangen, daß er Brutus, den „Tyrannenmörder", zum Gegenpart hat.

Agis, der tragisch untergehende Reformator des gesellschaftlich verdorbenen und wirtschaftlich ausgebeuteten Sparta, sollte sein dramatischer Held werden. An seine Stelle tritt dem Entsagenden, Unverstandenen, die stumpfen Menschen durch eine erschütternde Tat überzeugen Wollenden der sagenhafte „Tod des Empedokles" im Krater des Ätna. In dem sizilischen Naturphilosophen des 5. Jahrhunderts v. Chr., dem adligen Vertreiber der Tyrannen seiner Vaterstadt Agrigent, dem vergötterten Zurückweiser der Königswürde in der von ihm rein wiederhergestellten Demokratie sieht der freie Menschheitsbeglücker sein dichterisches Selbst in politischer und religiöser Wirksamkeit: „Hättest du — nur deinen Reichtum nicht, o Dichter, — hin in den gärenden Kelch geopfert!" Sein Leben suchender Tod im göttlichen Zentralfeuer der Erde soll die Reinheit seines Strebens, die Echtheit seines Glaubens an die Göttlichkeit der Natur besiegeln, wie die Strophen „an die scheinheiligen Dichter" und „die Götter" ihn aussprechen. Diese Szenen sind nicht ausgeführt (vgl. das Gedicht „Empedokles" darüber). Solch ein freier griechischer Staatsmann, vollgesogen mit uralt ägyptischer Priesterweisheit, schwebte der Zeit als Erlöser vor, die uns den Sarastro in Mozarts „Zauberflöte" vererbt hat. Will ihn doch auch die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts in der sagenumsponnenen, poetisch-philosophisch-politischen Persönlichkeit des Empedokles entdecken.

Bestimmter, dem Tage zugewandt wollte „Hyperion, der Eremit von Griechenland" zu der „Liebe der Deutschen" sprechen. Schiller nahm Bruchstücke dieses politischen Briefromans von dem Jenenser Studenten bereits 1794 in seine „Thalia" auf. Das Ganze erschien 1797—99. Der Briefschreiber, ein junger Grieche der Zeit des griechischen Aufstandes im Russenkriege gegen die Türken 1770, heißt Hyperion.

In der griechischen Mythologie ist das ein Zuname des Sonnengottes, dann ein himmelstürmender Titane. Er ist durch deutsche Schulen gegangen. Sein deutscher Freund im Briefwechsel, „eine reine, freie Seele", heißt Bellarmin, das ist italienisch bello Arminio: der schöne Hermann, ein

sprechender Titel für seine Erwartungen vom Volke des Arminius: „Die Theokratie des Schönen muß in einem Freistaat wohnen." Seiner griechischen Geliebten leiht Hyperion den Namen der Diotima, „Verehrerin des Zeus", den Namen jener Priesterin aus Mantinea, die Plato im „Gastmahl" den Sokrates über das Wesen der Liebe belehren läßt. Sie lehrt ihn „lachen über die Menschen, die sich einbilden, ein erhabener Geist könne unmöglich wissen, wie man ein Gemüse bereitet... es ist gewiß nichts edler, als ein edles Mädchen, das ähnlich der Natur die herzerfreuende Speise bereitet". Ein Künstlerweiser, wie Winckelmann sie in Griechenland erträumte, Adamas (der Diamant) hat ihn gebildet. Der „sucht in der Tiefe von Asien ein Volk von seltener Trefflichkeit". „Am Grabe Homers rissen sie sich los." Ein kühner Held, mit dem neugriechischen Namen Alabanda (Fichte?), reißt Hyperion in den Aufstand voreilig fort bis zu den Wunden der Schlacht bei Tschesme. Er verliert mit der Aussicht auf die Befreiung des Vaterlandes in unseliger Verkettung den in die Geliebte entbrennenden Freund und diese selbst, gebrochen vom Sturme des Schicksals. Nun versteht er sein „Schicksalslied", das er „einst in glücklicher, unverständiger Jugend seinem Adamas nachgesprochen" — vom Unterschied „der seligen Genien droben im Licht", — deren „Augen in stiller ewiger Klarheit leuchten" und den „schwindenden, fallenden, leidenden Menschen — wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen — jahrelang ins Ungewisse herab".

So kam er unter die Deutschen und will wieder fort. Er spricht harte Worte über „Barbaren von alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden"; über das zerrissenste Volk, in dem „du alles siehst, Handwerker, Denker, Priester, Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, — aber keine Menschen".

„Doch der deutsche, himmlische Frühling hielt mich auf; er war die einzige Freude, die mir übrig war, er war ja meine letzte Liebe, wie konnt' ich noch an andre Dinge denken und das Land verlassen, wo auch er war?

Bellarmin! ich hatt' es nie so ganz erfahren, jenes alte, feste Schicksalswort, daß eine neue Seligkeit dem Herzen aufgeht, wenn es aushält und die Mitternacht des Grams durchduldet, und daß, wie Nachtigallgesang im Dunkeln, göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt."

Leider hat sich diese tiefste Wahrheit der Dichtung am Dichter selbst nicht bewährt, als hart und immer härter das Schicksal seiner Sendung ihn angriff. Für den jugendlichen Genius, zu dem glänzend begabte Mitschüler bewundernd aufblickten, in dessen Gedichte Schiller (an Goethe) „viel von seiner eigenen, geistigen Gestalt fand", bot sich nicht der Beruf, den er in Jena

von Schiller ersehnte; dessen Berechtigung er im Hyperion begeistert verficht: durch Dichtung lehren zu dürfen. Unbefriedigten Ehrgeizes zeiht er sich selbst. Haben wir das Recht, ihn krankhaft zu nennen? Ein Predigtamt anzunehmen, das ihn rasch gefördert hätte, schlug er (noch 1800) beharrlich aus. So blieb er auf Hauslehrerstellen angewiesen. Auf einer von ihnen im Hause des Frankfurter Bankiers Gontard holte er sich eine Herzenswunde, die ihn seelisch zugrunde richtete. Gontards Frau, Susette Borkenstein aus Homburger Klopstockkreisen, ward „seines Herzens Bild", das lebendige Urbild zu seiner Diotima: „Diotima edles Leben — Schwester heilig mir verwandt." Er muß fliehen vor seinem „Schutzgeist". Auf einer anderen Stelle, im heißen Bordeaux, richtet er seine durch Entbehrung geschwächte Gesundheit vollends zugrunde, als er im Sommer 1802 wiederum aussichtslos zu Fuße in die Heimat zurückwandert. Ein Wahnsinniger klopft an seiner Mutter Tür. Der Tod seiner „holden Muse" in Frankfurt (22. Juni) fällt zeitlich, doch nicht nachweisbar ursächlich damit zusammen. Trotz vorübergehender Erholung, deren Früchte 1804 Übersetzungen aus Sophokles darbieten, verfällt er 1806 endgültig seinem nächtigen Geschick. Ein gutmütiger Geisteskranker, hat er in der Familie eines Tübinger wohlhabenden gebildeten Tischlermeisters noch bis 1843 gelebt und — gedichtet.

Kein deutscher Dichter hat in den letzten Jahrzehnten so sehr die leidenschaftliche Teilnahme der Jugend erregt. Nicht bloß das ähnliche Geschick der innerlich ganz verschieden gearteten Natur Nietzsches kann dies bewirkt haben. Der schwäbische Bauernkopf mit den tiefen Furchen in der Stirn, den verhaltenen Tränen im umflorten Auge und den zuckenden Mundwinkeln kann durch das Narrenbild nicht ausgelöscht werden, das 1825 ein von dem Studenten Mörike eingeführter Maler von dem wahnsinnigen „Herrn Bibliothekarius" in Tübingen entwarf. Was ist die Tragödie des klassischen Dichters in seinen englischen Nachfolgern, den übermütigen englischen Lords Byron und Shelley, gegen die des Deutschen, der „demütig kam, wie der heimatlose blinde Oedipus zum Tore von Athen, wo ihn der Götterhain empfing". Dieser „Sohn der Erde" suchte in ihm

mit seinem „Sange unter den Alpen“ die heilige Unschuld, der Menschen und Götter liebste Vertrauteste. Sein Martertum wird niemand verführen. Nichts ist ihm gemein mit den „scheinheiligen Dichtern“ (s. o. S. 128, 132), die mit poetischer Lockung Politik, Handel und Gewerbe treiben; die nicht leben, nicht glauben, was sie singen:

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht!
Ihr habt Verstand, ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott;
Tot ist die Erde, wer mag ihr danken?

Ihm lebte die Erde, ihm rauschten ihre Ströme, ihn nährte mit seinem Nektar der Vater Äther: Denn nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen. Er verstand „die Stimme des edelsten der Ströme, des freigeborenen Rheins ... der im guten Geschäft, wenn er das Land baut und liebe Kinder nährt, stillwandelnd sich im deutschen Land begnügend ... doch nimmer, nimmer vergißt den Ursprung und die reine Stimme der Jugend. Denn: ein Rätsel ist Reinentsprungenes.“ Sein Neckar, in dessen Tälern sein Herz ihm aufwachte zum Leben, führt ihn zum goldenen Paktol, zu Smyrnas Ufer, zu Ilions Wald und Suniums Tempel. In der weitesten seiner lyrischen Dichtungen, dem „Archipelagus“, blüht Jonien noch einmal, „erhebt zur Stunde des Aufgangs die Insel des Dichtergottes Delos ihr begeistertes Haupt“, feiert Athen wieder seine Triumphe über die Perser ... „wenn unser Herbst kömmt, wenn ihr, gereift, ihr Geister alle der Vorwelt, wiederkehret und siehe! des Jahres Vollendung ist nahe ... Denn voll göttlichen Sinns ist alles Leben geworden.“ Im „Gesang des Deutschen“ soll sich dies alles erfüllen: o heilig Herz der Völker, o Vaterland! Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd' und allverkannt. Den südlichen „Wanderer“ zieht es immer wieder vom Olymp zur milderen Sonne der Heimat und zu ihren Eichbäumen, wo die gehämmerte Sens' und die Stimme des Landmanns und der Mutter Gesang lieblich tönt; zur Ulme am alternden Hoftor und dem Holunderzaun, wo mit den Pflanzen mich einst liebend mein Vater erzog.

„Und wenn die reißende Zeit ihm zu gewaltig das Haupt ergriff und die Not und das Irrsal unter Sterblichen ihm sein sterb-

lich Leben erschüttert", da gedachte er wohl auch der Stille in des Lebens Tiefe. Da sah er in grauser Gewitterwolke das heiter versöhnende Bild dessen, der über der Natur steht, der leidend triumphiert, die Welt überwindet. Da entführte ihn der Genius nicht nach dem Olymp, nach Cypros nicht, der quellenreichen, sondern nach „Patmos", dem Sitze des Sehers der Apokalypse (Offenbarung Johannis 1, 9). Die Stätte pflegte einst des Gottgeliebten, des Sehers, der in seliger Jugend war gegangen mit dem Sohne des Höchsten unzertrennlich. Denn es liebte der Gewittertragende (!) die Einfalt des Jüngers. Wie hier (1803) die klassische Seele des Dichters danach ringt, sich mit der christlichen zu versöhnen und in dem angstvoll krampfhaften Bemühen — „nah ist und schwer zu fassen der Gott, wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch" — am Schlusse sichtlich zusammensinkt, das ist der erschütternde Höhepunkt dieser, der deutschen klassischen Dichtertragödie:

Denn Opfer will der Himmlischen jedes.
Wenn aber eines versäumt wird,
Nie hat es Gutes gebracht.
Wir haben gedient der Mutter Erde
Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend, der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,
Am meisten, daß gepfleget werde
Der feste Buchstab, und Bestehendes gut
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.

Aufschluß über das innerste Wesen dieser Zeit gewährt der Hinblick auf jene Kunst, die nicht zufällig gerade damals in Deutschland zu einer früher nicht gekannten geistigen Bedeutung vordrang und die führende Stelle unter den Künsten während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts behalten hat: die Musik. In ihren holden Weisen scheint das alte Reich sein Schwanenlied zu singen. In ihren berauschenden Akkorden löste sich der Krampf, der diese Geschlechter geistig bis zur Überspannung erfüllte. Diese bis in die neue Zeit hinein technisch noch immer nicht völlig ausgewachsene Kunst war durch die stolze Reihe der deutschen Meister seit Johann Sebastian Bach auf den Gipfel der Voll-

endung und zu der freiesten, vollkommensten Ausdrucksweise geführt worden. Die deutsche musikalische Klassikerdreiheit Haydn (1732—1809), Mozart (1756—1791), Beethoven (1770—1827) konnte es unternehmen, ihre Kunst von der Beziehung auf das Wort vollständig befreit in großangelegten, rein instrumentalen Tongebilden ihre selbständige, nur ihr eigentümliche Sprache reden zu lassen. Die Sonate für ein oder mehrere Instrumente, zumal das musikalisch ganz für sich selbst stehende Klavier, in der Vereinigung der Saiteninstrumente als Quartettsatz, für das ganze Orchester als Sinfonie eroberte sich jetzt einen immer weiter ausgedehnten Raum im geistigen Haushalt. Die Gebilde der reinen Instrumentalmusik bestritten für sich allein die Kosten der geistigen Unterhaltung während eines ganzen Abends. Als Ersatz des Lesens erscheint jetzt gleichwertig die Hausmusik. Auf dem Theater erringt die durch Gluck und Mozart aus dem Griechentum wiedergeborene und geistig gehobene Oper eine ebenbürtige Stelle neben dem Drama selbst vor dem höchststehenden Publikum. Das Konzert wird eine neue Macht im öffentlichen Kunstleben.

Der früher kaum zu ahnende selbständige Aufschwung der musikalischen Kunst entsprach nur einem tiefliegenden geistigen Bedürfnis. Es ist eben das, was wir als den Grundzug der durch die Klassiker herangebildeten Geschlechter charakterisierten. Eine ungemeine, weite Empfänglichkeit für geistige Eindrücke in künstlerischer Form, Vertiefung und Verfeinerung des Seelenlebens, ein idealischer Hang nach Betätigung der eigenen, mehr dunkel gefühlten als klar erprobten Kräfte, der sich im allgemeinen als Sehnsucht ankündigt: wo konnte dies alles eher genährt und befriedigt werden als durch die rein in geläuterter Empfindung schwelgende musische Urkunst? Über die Gestalten und Verhältnisse der umgebenden Welt führt sie hinaus, lediglich an den tiefsinnigen Beziehungen der Töne zueinander das Weben und Walten der irdischen Erscheinungen versinnbildlichend.

Auch die Landschaftsmalerei teilt den Aufschwung der Musik in der neuesten Zeit und genau aus den gleichen Gründen. Wer wollte das Naturgefühl in seinem Erwachen von einem

bestimmten Zeitpunkt herleiten? Es ist dem empfindenden Menschen von Haus eigentümlich, seine Seele in ihrem Schwanken und Schweben in das unbelebte Bild rings um ihn her hineinzutragen, den Stimmungsgehalt auszukosten, der in dem unendlich abgestuften Wechselspiel der Natureindrücke liegt. Allein eine so ausschließliche Hingabe an das Wunder der schuldlosen Natur im Gegensatz gegen die platte Selbstverständlichkeit der grausamen Menschenwelt konnte erst in der Zeit eintreten, die das moderne „sentimentalische Prinzip" (s. S. 120) auf die Spitze trieb.

Schiller hat alle diese Beziehungen schon vor dem Einsetzen der eigentlichen romantischen Bewegung auseinandergelegt in der Besprechung (1794) der Gedichte Friedrich von Matthissons (aus dem Magdeburgischen, 1761—1831). Schiller hat als Eigentümlichkeit dieses Dichters die Kunst hervorgehoben, den durch Musik und Landschaftsmalerei anregbaren Empfindungen gleichsam einen Text unterzulegen; jene in den Beziehungen der Töne und Farben ausgedrückte Sinnbildlichkeit der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt zu unterstützen und ihr eine bestimmte Richtung zu geben. „Wer erfährt", fragt Schiller bei einem Liede Matthissons, das er als Beispiel mitteilt, „nicht etwas dem Eindrucke Analoges (Ähnliches), den etwa eine schöne Sonate auf ihn machen würde?"

Durch Matthisson angeregt und ihm aufs innigste im Leben verbunden finden wir den Landsmann Geßners, den Schweizer Joh. Gaudenz von Salis-Seewis (1762—1834). Matthissons „Adelaide" in der Komposition Beethovens, von Salis etwa ein Lied, wie das mit dem Kehrreim „ins stille Land!" von Schubert gesetzt, zaubert uns alsbald jene ganze Empfindungswelt vor die Seele, in der die Sonne nur da ist, um über verträumten Einsamkeiten zu brüten, in glitzernden Wasserspiegeln abendlich zu verglühen; wo der silberne Mond sein bleiches Licht über Graburnen wirft und die nächtliche Sehnsucht zu sich hinaufzieht „ins stille Land, ins Land der großen Toten"!

Salis' „himmlisches" Lied: „Das Grab ist tief und stille — und schauderhaft sein Rand ..." mit dem musikalischen Gegensatz: „Doch sonst an keinem Orte wohnt die ersehnte Ruh ..." entlockt dem damaligen Beherrscher der Modeliteratur, zu dem wir jetzt übergehen, an einem Höhepunkte seines Schaffens, im „Hesperus Ende des dritten Heftleins" als „Flöte auf dem Grabe", folgende Huldigung: „O, Salis! in diesem doch sind alle unsere verwehten Seufzer, alle unsere vertrockneten Tränen und heben das steigende Harz aus seinen Wurzeln und Adern, und es will sterben!"

* 53 *

Jean Paul

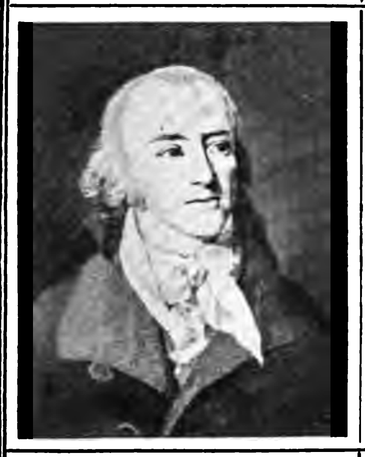
Die eigentümliche Mischung dieses Ton- und Naturgefühls mit dem zersetzenden, äußerlich wie innerlich formlosen Geiste, der durch die Revolution immer ausschließlicher zur Geltung gelangt; die Ankündigung der romantischen Ironie im Gewande des englischen Humoristen aus der deutschen Schule der Hamann und Hippel: alles das kennzeichnet die Rolle, die der einst so gefeierte Jean Paul, Herders und Jakobis lieber Sohn, in der Literaturgeschichte innehat. Johann Paul Friedrich Richter (31. März 1763 bis 14. November 1825), der Sohn eines Schulrektors und späteren Pfarrers, erhielt seine ersten Jugendeindrücke in den einsamen Waldtälern des fränkischen Fichtelgebirges. Er hat nach dem frühen Tode des Vaters die engsten Verhältnisse bedürftiger Kleinbürgerei durchmachen müssen und ein fabelhaftes Bedürfnis nach geistiger Betätigung diesen zum Trotz in einer lange Zeit aussichtslosen „Essigfabrik"-Schriftstellerei durchgesetzt. Karl Philipp Moritz, dem er 1792 seine „Unsichtbare Loge" zusandte, „entdeckte" ihn. Er konnte seiner Mutter, die Lumpen sammelte, das erste Honorar von 100 Dukaten überbringen. In einem wirtschaftlichen und sittlichen Elend, das seine Brüder zu Selbstmord und Landstreicherei trieb, machte dieser durch ein übermächtiges Todesgedenken plötzlich gehobene Geist Studien über die Kunst, glücklich zu sein. Jean Paul ward der Prophet des Kindheitsideals, des Glücks der Kleinen; der Rhapsode aller engen stillen Winkel, der selig kümmerlichen Winzigkeit und Beschränktheit des Daseins der zufriedenen Armen, die im Geiste reich sind. Er ist der Erbe der Wissenslust, der Freude an der kleinen Münze der Gelehrsamkeit, an der zusammenhanglosen Aufstapelung von Kenntnissen, die in Deutschland überhaupt und vornehmlich in diesem Kreise zu Hause ist. Er hat diesem Hange, der sich bei ihm zu einer förmlichen Wut steigerte, in seiner „Zettelkästenschriftstellerei" in weitester Ausdehnung nachgegeben. Seine



Jean Paul (Friedr. Richter)
Nach einem Gemälde von Schröder
gestochen von Nettling



Aug. Friedr. Ferd. v. Kotzebue
Nach einem Gemälde v. Jagemann
gestochen von Ermer



Friedrich Matthisson
Nach einem Gemälde von Tischbein
gestochen von W. Arndt



Joh. Gaudenz v. Salis-Seewis
Nach einer Lithographie
von G. Balder



Ludwig Tieck
Nach einem Gemälde von Vogel v. Vogelstein gestochen von Sichling
Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig



Friedrich v. Hardenberg (Novalis)
Nach einem Kupferstich von Ed. Eichen



August Wilhelm Schlegel
Nach einem zeitgenössischen Kupferstich



Friedrich Schlegel
Nach einer Zeichnung von Karoline Rehberg

unterdrückter Umsturzkräfte unten; jene störend, verödend, herausfordernd, diese allzeit bereit, loszubrechen und zu vernichten. Er konnte wohl mit einem seufzenden Hinblick auf das junge Freiheitsland jenseits des Ozeans unmutig ausrufen: „Amerika, du hast es besser — als unser Kontinent, das alte, — hast keine verfallenen Schlösser — und keine Basalte. — Dich stört nicht im Innern — zu lebendiger Zeit — unnützes Erinnern — und vergeblicher Streit.“

Man hat der Ruhebedürftigkeit, dem Quietismus des Alters, schuld gegeben, was doch bei Goethe wohlbefestigte Lebensüberlieferung war, dies „unnütze Erinnern“ nicht von seiner Seite unnütz heraufzubeschwören, in den „vergeblichen Streit“ nicht ohne Not einzugreifen. Daß er im Geiste nach China und dem Orient floh, bloß um dem Lärm der Zeitungen und politischen Klubs wie dem Gezänke der Kammern auszuweichen, wollen wir nicht so ausschließlich, wie es gewöhnlich geschieht, hinstellen. Zwar macht unser Dichter selbst als den ersten Anstoß seiner glücklichen Flucht, der „Hedschra“ nach dem Orient, die vulkanische politische Situation Europas geltend: „Nord und West und Süd zersplittern, — Throne bersten, Reiche zittern, — flüchte du, im reinen Osten — Patriarchenluft zu kosten!“ — Aber seine Idee bei der Eingebung des „Westöstlichen Diwan“, der im zweiten Jahrzehnt (1814—1819) zum Vermittler seiner durchaus zeitentsprungenen Gedanken und Neigungen, seiner persönlichsten Liebes- und Lebensempfindungen wurde, war doch wohl keine bloße Abwehr; sie hatte den reichsten Wirksamkeitsgehalt.

Diwan, eigentlich Ratsversammlung, ist im Morgenlande der beliebteste Titel für eine Gedichtsammlung, der im mittelalterlichen „Bescheidenheit“ (Ratserteilung: „Freidanks“) etwa seinesgleichen hat. Hafis, „die mystische Zunge“ des östlichen Mittelalters (14. Jahrhundert), die „Sonne des Glaubens“ und Liebens aus der Rosenstadt Schiras, leuchtet Goethe vor. Der Orient steht unserem unruhigen, niemals fertigen, allzeit ins Unbedingte strebenden und stets wieder in Unzufriedenheit und Verzweiflung zurückgeworfenen Leben wie das verlorene Paradies der Kindheit gegenüber: ruhig und von Anfang an abgeschlossen, in sich selbst beschränkt und begnügt, mäßig im Wollen und Vollbringen, aber auch bewahrt vor schmerz-

licher Enttäuschung und peinlicher Zerrüttung. „Dort im Reinen und im Rechten — will ich menschlichen Geschlechten — in des Ursprungs Tiefe dringen, — wo sie noch von Gott empfingen — Himmelslehr' in Erdesprachen — und sich nicht den Kopf zerbrachen. — Wo sie Väter hoch verehrten, — jeden fremden Dienst verwehrten; — will mich freun der Jugendschranke: — Glaube weit, eng der Gedanke, — wie das Wort so wichtig dort war, — weil es ein gesprochen Wort war."

Diese Vereinigung des Heiligen, Altehrwürdigen mit der jugendlichen Beschränkung, dem sorglosen Genießen des Orients stand dem junggebliebenen Alten wohl an, der mit Hafis einen neuen Wettgesang, mit einer sinnig sinnlichen Suleika einen neuen Liebesstreit anhebt. Aber die Ideenwelt des Hafis und die Formel des Islams trifft unser Denken, unseren Glauben; und eine Frankfurterin, Marianne von Willemer, sang — in zwei der schönsten Lieder sogar nach eigener Melodie — die Partie der orientalischen Schönen in dem Liebesduett zwischen Suleika und Hatem-Goethe. Wir treffen unseren altbekannten „Wanderer" im „Buche des Unmuts" und den weinfröhlichen Sänger des „Ergo bibamus" in der übermütigen Trunkenheitsphilosophie des „Schenkenbuches". Die Lebensweisheit des alten Faust und des wandernden Wilhelm Meister finden wir in den Büchern der „Betrachtungen", der „Sprüche", der „Parabeln". Wie prächtig dem alten Sänger die schalkhafte Maske zu Gesicht stand, bezeugte ihm die Zeit durch nicht enden wollende Gefolgschaft: von Platen und Rückert, der, bereits selbständig auf diesen Wegen wandelnd, den neuen „Herrn des Morgenlandes" begrüßte, bis auf den noch unsere Zeit begrüßenden „Mirza Schaffy" Bodenstedts. Der Geist des Morgenlandes verbrüderte sich in keinem der Nachfolgenden so selbständig und grundeigentümlich mit dem des Westens. In Goethe sind „Orient und Okzident nicht zu trennen".

Sehr merkwürdig war es wiederum in dieser Hinsicht, wie Goethe seine orientalistischen Studien betrieb; wobei er „im Ansturm" sich des Arabischen bemächtigte und befreundete Gelehrte, Silvestre de Sacy, Hammer, den Übersetzer von Hafis' Diwan (1813), zur Aufklärung benutzte, ohne daß diese „ahnen oder begreifen konnten, was er eigentlich wollte". Den Niederschlag seiner Studien in seiner gestaltenden und belebenden Anschauung bieten die „Noten und Abhandlungen" zum Diwan, unter denen ein älterer Aufsatz zur historischen Kritik des Alten Testaments „Israel in der Wüste" Platz gefunden hat. Hier spricht er die tiefsinnigen Worte über den inneren Unterschied der Bücher Mosis: „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens. Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, unter welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt. Alle Epochen da-

gegen, in denen der Unglaube, in welcher Form es sei, einen kümmerlichen Sieg behauptet, und wenn sie auch einen Augenblick mit einem Scheinglanze prahlen sollten, verschwinden vor der Nachwelt, weil sich niemand gern mit Erkenntnis des Unfruchtbaren abquälen mag."

Weniger günstig stand Goethe lange der indischen Seite des Orients mit ihrem Verzweiflungspfaffenwesen, ihrer Tier- und Fratzenphantasie, ihrem Kastenwesen gegenüber. „Und so will ich ein für allemal — keine Bestien in dem Göttersaal! — Die leidigen Elefantenrüssel, — das umgeschlungene Schlangen-Genüssel, — tief Ur-Schildkröt' im Welten-Sumpf, — viel Königsköpf auf einem Rumpf — die müssen uns zur Verzweiflung bringen, — wird sie nicht reiner Ost verschlingen." In der tiefsinnigen „Parialegende" von 1816, mit des „Paria Gebet" und „Dank" zu einer Dreiheit ausgestaltet, mußte sein menschlicher Sinn auch der von allem Heiligen ausgestoßenen Kaste „eine selbsteigene Gottheit" geben, „in welcher das Höchste dem Niedrigsten eingeimpft ein furchtbares Drittes darstellt, das jedoch zur Vermittlung und Ausgleichung beseligend einwirkt."

Die Vereinigung aller dichterischen und menschlichen Vorzüge in Kalidasas „Sakontala" gewann ihn jedoch auch für diese Welt, in der er „selber möchte leben, hätt' es dort nur keine Steinhauer gegeben". Die indische „Bauerei, verrückte Zieratbrauerei" blieb ihm verhaßt. Ebensowenig Sympathien hatte er für den Kultus des Ägyptischen, den damals Schelling, Creuzer in ihren Mythologien aufbrachten. „Auf ewig hab' ich sie vertrieben, — vielköpfige Götter trifft mein Bann, — so Wischnu, Kama, Brama, Schiven, — sogar den Affen Hannemann. — Nun soll am Nil ich mir gefallen, — hundsköpfige Götter heißen groß. — O wär' ich doch aus meinen Hallen — auch Isis und Osiris los." Der Hund war nicht das Lieblingsgeschöpf des Dichters. Die Erscheinung eines abgerichteten Pudels auf dem weimarischen Theater (in einem französischen Stücke „Der Hund des Aubry", vgl. Bd. I, S. 302) auf des Herzogs ausdrücklichen Wunsch hatte seine Abdankung als Theaterleiter zur Folge. „Dem Hundestall soll nie die Bühne gleichen — und kommt der Pudel, muß der Dichter weichen."

Aber Goethe wanderte nicht als freiwilliger Verbannter in

den „reinen Osten“. Gerade von hier aus, an der Geisteswiege des Menschengeschlechts, gewann er jenes großartige allseitige Verhältnis zu dem Geistesleben der Völker, dem er in dem Schlagwort „Weltliteratur“ Ausdruck lieh. Besonders mußten ihn die eigenen Wirkungen auf die benachbarten Kulturländer Italien, England, Frankreich für den lebendigen Geistesaustausch unter den Nationen einnehmen. In Byrons jugendlich ritterlicher Dichtergestalt erschien ihm die Frucht seines klassisch-Faustischen Bestrebens: „Euphorion“, der Sohn Helenas und Fausts, wie er im zweiten Teil des Dramas verewigt ist. In dem Schotten Carlyle fand er den ersten wahrhaften Erklärer in der britischen Welt zugleich mit einem begeisterten Herold des Besten im deutschen Geiste; ähnliche Förderer in den Mitarbeitern der französischen Zeitschrift „Le Globe“. In Italien dankte Manzoni der „Stimme des Meisters“ „die größte Aufmunterung“ und „das belebende Mittel, sein Geisteswerk durchzuführen“. Die Fülle seiner eigenen literarhistorischen Arbeiten namentlich über die Volkspoesie der Neugriechen, Serben in der musterhaften Übersetzung von Fräulein T. A. L. V.[on] J.[akob], dem „kräftigen Mädchen von Halle“, usw.; seine Beurteilungen spanischer, italienischer, französischer und englischer Literatur und deren zeitgenössischer Erscheinungen erwiderten im höchsten und größten Sinne das von außen dargebrachte Interesse. Die Verkehrserleichterungen unserer Zeit haben Goethes Idee von der Weltliteratur zur Tatsache gemacht. Ob freilich in seinem Sinne, ist eine andere Frage. Aber das Wahrzeichen seines Geistes wird ihr nie verloren gehen, unter dem sie steht. An ihm wird sie sich erheben, mit ihm sich selbst vernachlässigen und verderben.

Die Vervollständigungen des „Wilhelm Meister“ und des „Faust“ waren die letzten großen Aufgaben, die sich Goethe setzte. Mit der Länge seines Lebens empfand er beide Werke, die im rein poetischen Sinne je für sich ein abgeschlossenes Ganze bilden, als Bruchstücke in jenem hohen Geiste menschlicher Vorbestimmung, der immer reiner und vollendeter in ihm zur Reife zu gelangen strebte. Wilhelm Meisters künstlerisch-gesellschaftliche Lehrjahre genügten ihm nicht mehr für seinen Eintritt ins Leben.

Die Gewinnung Nataliens konnte nur im Sinne der Handlung als Abschluß gelten. Schon Schiller fragte, wo die Lehrjahre eigentlich zu Ende wären. Der Idee des Ganzen schien ihm nur genügt, wenn Wilhelm zur Erkenntnis gebracht wurde, daß der eigentliche Eintritt ins Leben, in die menschliche Gesellschaft nur durch Aufgabe der Glücks- und Vorteilsansprüche, durch Entsagung zu erlangen sei. Sogar dem Anspruch auf freie Selbstbestimmung, wie jedem damit zusammenhängenden Glauben muß entsagt werden. Damit aber scheidet zusehends die lebendige Poesie, die in solchem Glauben lebt. So ist die Fortsetzung der „Lehrjahre", „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden", gemeint, die 1821 in einem ersten Teile erschien, aber erst für die Ausgabe letzter Hand der Werke von 1826, leider unter dem gleichen Drängen des fortschreitenden Druckes, wie beim ersten Teil, notdürftig zu Ende geführt wurde. Der gleichzeitige Versuch des Lippeschen Pastors F. W. Pustkuchen, den „Wilhelm Meister" in seinem Sinne unter dem gleichen Titel (die „Falschen Wanderjahre"!) fortzusetzen, ärgerte Goethe dabei besonders: „Wohl will von Quedlinburg heraus — Ein zweiter Wanderer traben?" —

Eine Reihe von Erzählungen, in denen die Entsagung in irgendwelcher Form das verknüpfende Band bildet, treten daher, nur um den Band zu füllen, teils frei, teils lose mit der Person unseres Helden verbunden in den Rahmen des Romans: Die pilgernde Törin, Der Mann von fünfzig Jahren, Die neue Melusine (als Zwergin, die durch ihren Ring den Geliebten in ihre zwerghafte Welt zwängt). Zu selbständiger Ausgestaltung gelangt in ihm eigentlich mehr das Geschick des jungen Felix, Meisters Sohn, als das Lebensproblem des Vaters, das mehr in Beobachtung, Gespräch und Nachdenken zum Austrag kommt. Felix ist ebenso rasch fertig, ebenso entschieden in der Wahl seiner älteren Lebensgefährtin Hersilie, als Wilhelm sich zögernd schwankend und unklar erwiesen hatte. Wilhelms Ausbildung verlief im höchsten Grade besonderartig unter den zufälligen Einwirkungen des wechselnden Lebens. Felix erledigt seine Lehrjahre in einer wohleingerichteten „pädagogischen Provinz", die man freilich mehr als eine große Erziehungsallegorie denn als Tatsache nehmen muß, um den tiefsinnigen Gehalt ihres Planes ohne gelegentlichen komischen Beigeschmack ausschöpfen zu können.

Das Genossenschaftswesen, dessen Lehranfänge die Geschichte des Sozialismus (Jaurès) hier findet, teilt überhaupt den Staat in solche für sich

abgeschlossene Bezirke: des Landbaus, der Industrie usw. — der Musik! Die Gesellschaft des geheimnisvollen Turmes aus den „Lehrjahren" ist in den „Wanderjahren" zu einer eigenartigen sozialistischen Idee erweitert: zu einer W a n d e r g e n o s s e n s c h a f t, die sich über die ganze Welt verbreitet, um tätig das Gute zu fördern, Elend zu heben, Unfälle zu verhüten, Verkümmerung aufzuhalten, alle besseren Keime nach Möglichkeit zur Entfaltung zu bringen. Die Mitglieder des Wanderbundes wandern nicht aus, sondern bleiben in Form einer auswärtigen Mission in Verbindung mit dem Vaterlande, kehren auch dahin zurück, sobald sie etwas vorwärts gebracht haben. „Bleibe nicht am Boden haften; — frisch gewagt und frisch hinaus! — Kopf und Arm mit heitern Kräften — überall sind sie zu Haus; — wo wir uns der Sonne freuen, — sind wir jede Sorge los; — daß wir uns in ihr zerstreuen, — darum ist die Welt so groß." Wie in den „Lehrjahren" der Abbé, so steht in den „Wanderjahren" eine weibliche Heilsgestalt in mystisch-überirdischer Verklärung im Mittelpunkte der Beziehungen. Es ist die durch die „Bekenntnisse einer schönen Seele" dort schon angekündigte Makarie, in der die Entsagung ihren Vollkommenheitsgipfel und die Aufopferung für alle, die ihr nahetreten, magisch-heilwirkende Kräfte erlangt hat. Die Verherrlichung dieses überirdischen Wesens geht sogar streng astronomisch bis zu ihrer Himmelserhöhung in einem Stern.

Die überhastete Herausgabe der „Wanderjahre", denen noch am Schluß Sammlungen von den „S p r ü c h e n i n P r o s a" der letzten Jahre („Betrachtungen im Sinne der Wanderer", „Aus Makariens Archiv") zur Druckbogenfüllung beigegeben werden mußten, hat Goethe beim Abschluß seines großen Lebenswerkes, des „Faust", vermieden. Wir verdanken es dem Einfluß des trefflichen Handlangers seiner letzten Lebensjahre, Joh. Peter E c k e r m a n n s, des treuen Aufzeichners seiner „Gespräche mit Goethe", daß seit 1824 der „Faust" ernstlich in Angriff genommen und stetig zu Ende geführt wurde. Wie der letzte Teil der Selbstbiographie, so ist auch der zweite Teil des „Faust" erst im Jahre vor Goethes Tode vollendet worden, so daß es den Eindruck macht, als habe ihm die Vorsehung diese Frist gesetzt. Wir haben das äußere Fortschreiten des berühmtesten deutschen Dichtungswerkes stetig angemerkt, um uns nun ungeteilt seiner Charakteristik hingeben zu können. Für die äußeren Umrisse der Faustgestalt, die die legendarische Persönlichkeit des Volksbuches bot, verweisen wir auf das im 41. Kapitel Gesagte.

Goethes Faust ist eine durchaus freie, selbständige Schöpfung, deren Züge sich jetzt nur allzuleicht dem Faust der Volkssage beimischen. Wie alle hervorragenden Goetheschen Gestalten führt zumal Faust eine Art körperlichen Daseins, als ob sie gelebt hätten, unter uns gewandelt wären. Bei Faust gerade ist dies das Ergebnis der Kunst im Bunde mit unmittelbarer poetischer Zeugungskraft. Denn niemals hat eine schwierigere, abgezogenere, mehr im Mittelpunkte des Begriffs gelegene Idee vom Menschlichen so lebendige, anschauliche Gestalt gewonnen. Man hat gut reden und die Unzahl guter und schlechter Bücher vermehren, die über den „Faust“ schon geschrieben sind, wenn man seine „Deutung“, von welcher Seite es auch sei, in eine feste, genau abgeschlossene Formel bringen will. Denn was den „Faust“ gerade als Weltbild von überraschender Treue und zwingender Wahrheit selbst den Gleichgültigen ergreifen läßt, das liegt eben in der Art, wie er das Unabgeschlossene, das Unmeßbare, Unwägbare der Welt selbst zum Bewußtsein bringt. Daß die Welt eine eingebildete Größe und das Leben ein Bruch ist, der unter keinen Umständen aufgeht, diese Erkenntnis liegt seiner Eingebung bis in die kleinsten Einzelheiten zugrunde. Und das eben ist — so mathematisch ausgedrückt — der Gegensatz von aller genauen Erkenntnis.

Faust ist ein tiefer Geist, der eben durch seine Tiefe an allem letzten Weltwissen verzweifeln muß; ein hoher Mensch, der, um das Leben nur auszufüllen, das er von sich zu werfen dunkle Bedenken trägt, in Schuld, Wirrnis und Niedrigkeit gestürzt wird. Er hat sich dem Teufel übergeben, weil der „hohe Geist“, den er inbrünstig anrief, ihn verschmähte. In jedem Kleide fühlt er nur die Pein des engen Erdenlebens. Er schmachtet von Begierde nach Genuß, und im Genuß verschmachtet er nach Begierde. Was will ihm der arme Teufel geben? Beruhigung im Genuß! Aber gerade sie kennt er nicht. Selbstgefälligkeit in Macht und eitlen Ehren? Er kann sich nicht selbst belügen. „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, — so sei es gleich um mich getan! — Kannst du mich schmeichelnd je belügen, — daß ich mir selbst gefallen mag, — kannst du mich mit Genuß betrügen, — das sei für mich der letzte Tag!“ Die Wette bietet er dem Teufel, der sie zuversichtlich annimmt. Das tierische Leben im Augenblick, das

dumpfe Glück des sinnlichen Daseins ist das letzte, was hinter dem ungeheuren Aufwand von Scheingütern verborgen ist, mit denen uns die Welt täuscht. Dies zu erringen, wird Ehre und Seligkeit verwettet. Vergeblich, denn das Glück kommt nicht. Es ist immer dort und nicht hier, es ist für den Menschen nicht von dieser Welt. Daß das Weltspiel ihm dies dennoch unablässig vortäuscht, das eben ist das Trügerische, Diabolische darin — der Teufel ist sein verkörperter Vertreter. Er ist das falsche Wesen des Innern, das nach außen böse wird, indem es Schuld, Haß, Verwirrung anrichtet. Indem Faust mit ihm „paktiert", ergibt er sich bewußt in das tatsächliche Weltverhältnis: daß jeder Mensch mit dem Scheinglück, der Gier danach und dadurch mit dem Bösen irgendwie, wenn auch nur in versuchenden Gedanken verflochten bleibt. Er „widersteht dem Teufel" nicht. Es ist nur die Frage, ob er ihn festhalten, ausfüllen, ob er sich täuschen lassen wird, ob es dem Teufel gelingen wird, wie er in der Hiobswette des „Prologs im Himmel" sich gegen den Herrn vermißt, „diesen Geist von seinem Urquell abzuziehen". Die Wette des Teufels faßt also die religiös-sittliche Lebensfrage des Menschen in Rechtsform. Solange er auf der Erde lebt, solange ist's dem Teufel nicht verboten, ihn seine Straße sacht zu führen. „Es irrt (fehlt!) der Mensch, solang er strebt."

Allein wenn er nur strebt! Faust wettet: „Werd' ich zum Augenblicke sagen: — Verweile doch, du bist so schön! — dann magst du mich in Fesseln schlagen, — dann will ich gern zugrunde gehn!" Faust hat die tatsächliche Seite der Lebensfrage im Sinne. Von Freude und Genuß ist bei ihm nicht die Rede. Rastlose Betätigung verlangt der Mann in ihm. Die Welt ist da, weil etwas in ihr geschieht. Es muß, es soll etwas in ihr geschehen. „Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, er liebt sich bald die unbedingte Ruh." Hier ist es nun der „verneinende Geist", die „Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft", welche als Teufel reizt und wirkt. Diesem Geiste, dieser Kraft verschreibt sich Faust. Mit ihr „stürzt er sich in das Rauschen der Zeit — ins Rollen der Begebenheit". „Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, — will er in seinem

inneren Selbst genießen, — mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, — ihr Wohl und Weh auf seinen Busen häufen — und so sein eigen selbst zu ihrem Selbst erweitern — und wie sie selbst, am End' auch er zerscheitern."

Des Lebens Unrast, des Lebens Unziel also will Faust als seinen „Menschheitsgenuß", indem ihn des Lebens trügerischer Drang ergreift. Mephistopheles sieht nur das Vergebliche der Schöpfung, daß „alles, was entsteht, wert ist, daß es zugrunde geht; drum besser wär's, daß nichts entstünde". Er liebt sich dafür das unbedingte Nichts, das ewig Leere. Für Faust ist die Schöpfung, das bloße Schaffen Selbstzweck. Er paktiert wohl mit dem verneinenden Geiste, der das Schaffen durch bösen Willen aufreizt. Aber er stellt sich nicht auf seine Seite, er teilt nicht seinen bösen Willen. Er erkennt ihn an, aber indem er ihn nicht bekämpft, glaubt er trotzdem zeigen zu können, daß er Gutes schafft. Seinen guten Willen erprobt sein Leben. Verheißungsvoll spricht sein „Herr" es gleich am Anfang aus, indem er dem Teufel moralische Macht über Faust, seinen „Knecht", gewährt, wie über Hiob physische (Hiobs Glück und Gesundheit zerstörende!): „Steh beschämt, wenn du bekennen mußt: — ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange — ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

Der erste Teil der Tragödie bringt nun zunächst das Problem rein zum Ausdruck. Aber er läßt seine Lösung offen. Der „Prolog im Himmel" stellt es mit Anlehnung an die biblische Einleitung des Buches Hiob als überweltliche Wette hin. Das berühmte Selbstgespräch Fausts des verzweifelnden Denkers; seine Gespräche mit dem nüchternen Stubengelehrten Wagner; die vergebliche Bannung des Erdgeistes, die Mephistopheles' Erscheinen vorspielt; endlich sein Pakt mit der Hölle: alles dies begründet und erläutert es in seiner irdischen Bedeutung. Die darauffolgenden Erlebnisse Fausts an der Hand seines neuen Führers, „der sich hier zu seinem Dienst verbindet, auf seinen Wink nicht rastet und nicht ruht", bringen die ersten Folgewirkungen. Mephistopheles macht Faust der Wissenschaft als Lehrer abwendig. „Das Beste, was du wissen kannst, darfst du den Buben doch nicht sagen." Er hänselt in Fausts Doktorkleide einen schüchtern nahenden Anfänger mit zweifelsüchtigen, leichtfertigen und zweideutigen Bemerkungen über alle vier Fakultäten. Der Zaubermantel entführt die beiden. Aber das wilde Leben, die flache Unbedeutenheit, durch die Mephisto-

pheles sein Opfer schleppt, ekeln den Hochgesinnten nur an. Die „lustige Gesellschaft" in Auerbachs Keller in Leipzig, das tolle Zauberwesen der Hexenküche erscheinen ihm langweilig und abgeschmackt. Doch der Jugendtrank, den ihm die Hexe einflößt, macht ihn der geschlechtlichen Liebesempfindung wieder zugänglich. Mephistopheles glaubt ihn zu haben, wo er ihn haben will.

Es folgt das weltberühmte Liebesspiel mit Gretchen, dem unschuldigen, schlichten Bürgerkinde. Aus einer wüsten, plumpen Verführungsgeschichte, wie Mephistopheles sie mit Faust im Auge hatte, entspinnt sich die zarteste, innigste Liebesidylle. Dem hohen Manne tritt sein würdiges weibliches Gegenbild zur Seite: die in ihrer Naivität tiefe, in ihrer Schlichtheit und Demut große und wahre Jungfrau, ganz Hingebung, Zutrauen, Verehrung für den geliebten Mann. Wohl hat das deutsche Volk ein Recht, in der unvergleichlichen Wiedergabe auch dieser Figur etwas eigenst Deutsches mit frohem Bewußtsein wiederzufinden; und gleich ohne Erfolg beeifern sich die anderen Nationen, die romanischen voran, sie als „dummes Gänschen" („stupida ragazza Goetheana", Carducci) abzulehnen oder sie sich in ihrer Sprache und Ausdrucksweise, wenn auch mit Zuhilfenahme der Musik anzueignen (Gounod). Das schöne Liebesspiel endigt tragisch. Der „Flüchtling, der Unbehauste, der Unmensch ohne Rast und Ruh" kann nur den Frieden des schlichten Mädchens in ihrer kleinen Welt untergraben. Vergebens wehrt er sich gegen die Versuchung. Er erliegt, und sie tut alles für ihn — „alles, was sie dazu trieb, Gott, war so gut! Ach war so lieb!" Der ingrimmig dem Verführer nachspähende Bruder wird von Faust durch Mephistos Künste im Zweikampf erstochen. Der Blutbann läßt Faust die Stadt fliehen. Mephistopheles wiegt ihn in den abgeschmackten Zerstreuungen der Walpurgisnacht, während Gretchen als Kindesmörderin auf den Tod gefangensitzt. Faust rast, als er es erfährt, gegen Mephistopheles, der grinsend bemerkt: „Sie ist die erste nicht!" Er eilt, die Geliebte zu retten, sie aus dem Kerker zu befreien. Aber die Unglückliche, die im sinnigen Wahnsinn ihre Shakespearische Schwester Ophelia in den Schatten stellt, hält der unbewußte Schauder vor Mephistopheles im Kerker zurück. Ihr graut vor dem Geliebten. Sie will das Gericht Gottes. Mephistopheles verschwindet mit Faust, dem ein banges „Heinrich! Heinrich!" nachklingt. Mephistopheles' Wort „Sie ist gerichtet" beantwortet eine himmlische Stimme in der späteren Fassung mit „Ist gerettet". In Wahrheit ist Faust der Gerichtete.

Dies der Verlauf des ersten Teils. Er ist ein streng tragischer. Fausts bessere Natur hat sich auch hier durchwegs bewährt. In alle Niedrigkeit, in die ihn Mephistopheles führt, bringt er seinen

Hochsinn, sein Ungenügen am Genuß mit. Das Buhlerstückchen, wie es Mephisto bei Gretchen plant, adelt er zum innigen Herzensbunde. Aber er hat sich dadurch tief in Schuld und Vergehung verstrickt. Er kann die Geliebte nicht retten. Er muß tragisch untergehen. Ob ein solcher Schluß, der mit dem gegebenen Faustkstoff wohl in Einklang zu setzen war, von Goethe nach dem ersten dramatischen Entwurf geplant worden ist, können wir nicht entscheiden; da gerade die Erwägungen über die Ausführung des Faustfragments zwischen ihm und Schiller vorwiegend mündlich gepflogen worden sind. Anzeichen dafür fehlen nicht. Faust hätte sich danach als ein ungetreuer Liebhaber besonderer Art den Weislingen, Clavigo, Fernando angereiht. Mit der fortgesetzten Steigerung der Faustidee im Verlaufe von Goethes Leben konnte die bloße Liebestragödie in dem Rahmen von Hölle und Himmel nicht mehr bestehen. Faust mußte jetzt erst eigentlich tätig zu leben anfangen. Für einen Geist wie den seinen kann nicht die winzige Welt der Zechgelage, Lustbarkeiten und Liebeshändel, sondern nur die ganze Fülle und Breite menschlichen Bestrebens ausschlaggebend sein. Faust mußte ins handelnde Leben eingeführt werden, ihm muß zum Wirken, zur Reife, zur Läuterung Zeit und Gelegenheit gegeben werden. Dies ist die unersetzliche Aufgabe des zweiten Teils, den zu verkennen und anzuschwärzen leichter und wohlfeiler erscheint, als sich zu seiner geistigen Höhe emporzuschwingen und seine Lehren an sich selber zu erfahren.

Wir finden Faust, aus einem todähnlichen Schlafe erweckt, mit Mephistopheles am Hofe des Kaisers wieder. Das bunte Festtreiben des Hofstaats verschränkt sich mit den Bedürfnissen des Reiches. Für beides weiß Faust mit Mephistopheles' Hilfe Rat. Er erhöht und vermannigfacht den Glanz der Feste, und er füllt die leeren Kassen — durch Erfindung des Papiergeldes. Das Mephistophelische in Fausts Leistungen ist überall bezeichnend zur Geltung gebracht. Sie nutzen die Umstände, sie rechnen mit bedenklichen Faktoren; aber sie sind nicht schwindelhaft. Wo Mephistopheles nur blauen Dunst sieht, setzt Faust seine ganze Persönlichkeit ein. Höchst bedeutsam für Goethe zeigt sich das in der nun folgenden, die Wiedergeburt der Kunst und Dichtung vorstellenden Heraufbeschwörung des klassischen Altertums in der Person der Helena. Aus dem Schattenreich der „Mütter", dem Platonischen Ideenreich ruft sie Faust mit Hilfe von Mephistos Zauberschlüssel

herauf. Faust erglüht für das Trugbild seiner Phantasie. Er will es besitzen und zerstört es dadurch. Nun krankt er an trostloser Sehnsucht. Wir finden ihn zurückgeworfen in die finsteren gotischen Räume seiner alten Wohnung. Wagner, sein früherer „Famulus" (Studiengehilfe), ist in der chemischen Werkstatt beschäftigt, einen Menschen in der Kolbenflasche zu machen, der Vertreter lebensfremder, dünkelhafter Wissenschaft. Durch Mephistopheles' Zutritt gelingt das Experiment. Aber nicht für den „Kunstvater". Der chemisch erzeugte Kunstmensch, der „Homunkulus", ein Dämon, wie Mephistopheles, geht alsbald auf dessen Zwecke ein, zu Fausts Gesundung mitzuwirken. Er leuchtet ihnen mit seinem Eigenlicht zur „klassischen Walpurgisnacht", dem Gegenstück der romantischen Hexennacht im ersten Teile. Dort wollen sie Faustens klassischem Ideal zum Entstehen verhelfen. Es gelingt mit Hilfe des alten weisen Zentauren Chiron und der Seherin Manto, die Faust wie weiland Orpheus den Zugang zur Unterwelt öffnet, daß er Helena heraufhole. Die Vergötterung der Schönheit, der Triumph der „schaumgeborenen" Meergöttin Galatea (nach Raffael), schließt die klassische Walpurgisnacht, wie die Anbetung Satans die romantische beschließen sollte.

Der dritte Akt bringt Fausts Ideal als vollendete Tatsache. Helena wandelt wieder auf Erden, sie ist sein. Es ist der Liebesbund des reifen Mannes, wie Gretchen seine romantische Jugendliebe. Der Vereinigung des klassischen Ideals mit der Barbarei des Nordens entspringt Euphorion, die Verkörperung jugendlicher Genialität. Er strebt ins Unermessene, der Sonne zu. Aber wie ein Meteor stürzt er leuchtend und zieht die hellenische Mutter sich nach ins düstere Reich. Faust ist wiederum zurückgeworfen in die dumpfe Enge des nordischen modernen Lebens. Mephistopheles sucht ihn mit seinen alten Lockungen zu ködern. Die Stellung eines Machthabers in einer großen volkreichen Stadt, die Pracht und Wollust fürstlichen Reichtums, der Ruhm, das sind seine Pläne für Fausts letzte Jahre. Faust hat dafür nur ein verächtliches Achselzucken. „Genießen macht gemein." „Die Tat ist alles, nicht der Ruhm." Ein großes Werk beschäftigt seinen Sinn. Er will ein bedrohtes Küstenland vor dem zerstörenden Ansturm des Meeres sichern. Zu diesem Zweck muß wieder sein alter Freund, der Kaiser, aufgerufen werden. Es geht ihm nicht gut. Er hat sein Leben genossen und den falschen Reichtum, den ihm Faust verschafft, zur Verschwendung und Sorglosigkeit benutzt. Nun ist das Reich in Aufruhr, ein Gegenkaiser aufgestanden, er selbst in höchster Gefahr. Faust ist es wiederum, der ihn daraus befreit. Wieder durch Mephistophelische Künste, „Trug, Zauberblendwerk, hohlen Schein"; alles eben „Kriegslist, um Schlachten zu gewinnen"! Zum Lohn belehnt ihn der Kaiser mit des Reiches Strand. Faust beginnt sein ungeheures Werk, das Meer zurückzudämmen, ein neues Land für Millionen Seelen zu gewinnen. Auch

hier fehlt Mephistopheles' zweideutige Unterstützung nicht. Gewalttätig bricht die Unruhe des rastlosen Mannes in den Frieden eines alten Ehepaares, dessen Hütte mit dem frommen Glöckchen auf der Düne seine Aussicht, seine Unbeschränktheit stört. Sie geht durch Mephistopheles in Flammen auf. „Sollt ihr Augen dies erkennen! Muß ich so weitsichtig sein!" ruft bestürzt Fausts Türmer. Aber mit der Hütte verbrennt auch das alte Ehepaar und der es verteidigende „Wanderer" (s. o. S. 197 f.). Faust flucht dem „unbesonnenen wilden Streich". Der Teufel mit seinen Gesellen antwortet hämisch-trotzig. Alle bösen Gewalten des Lebens konnte Faust bannen, nur die Sorge nicht. Hohes Alter läßt ihn erblinden. Aber ungebrochen wirkt sein Geist. Ein Letztes, Höchstes steht vor seinen inneren Augen. Ein Sumpfland am Gebirge, das seine Errungenschaften beeinträchtigt, will er austrocknen, bewohnbar machen, zum Paradiese umgestalten. Schon sieht er im Geist das freie Volk auf freiem Grund, die Räume, die er vielen Millionen eröffnet, nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen. „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch! du bist so schön! — Es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Äonen untergehn! — Im Vorgefühl von solchem hohen Glück — genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Dieser letzte höchste Ausdruck des Renaissanceideals eines deutschen Dichters, unter seinem Kaiser durchaus im weltlichen Geiste Fausts — den doch immer noch das fromme Glöcklein stört! — im Bunde und trotzdem mit Beherrschung des Bösen „ein freies Reich" sich bloß durch Technik ausbreitender Volkskraft zu begründen, ist in Weltkrieg und Revolution gescheitert. Die Sorge, die aus dem Rauche der lindenumrauschten Dünenhütte aufstieg, hat sich begründet gezeigt. „Dort wollt' ich weit umherzuschaun — von Ast zu Ast Gerüste baun, — zu überschaun mit einem Blick — des Menschengeistes Meisterstück — betätigend mit klugem Sinn — der Völker breiten Wohngewinn." „Ein Luginsland", mit dem sich Faust tröstet, ist nicht so „bald errichtet — um ins Unendliche zu schaun". Wird das deutsche Volk aus „seines Fausts" letztem Augenblicke lernen?

Es ist sein letzter. Mephistopheles nimmt ihn beim Worte. „Die Uhr steht still, der Zeiger fällt", es ist die Zeit für Faust vorbei, wie er es sich verlangt hatte. Die Wette ist ausgetragen. Äußerlich dem Wortlaut nach zugunsten des Teufels. Wie wenig der inneren Bedeutung nach, darüber belehrt diesen die nun folgende, im Verhältnis zu ihrer Schwierigkeit übermächtig wirk-

same Seelenrettung Fausts, in der das christlich mittelalterliche Motiv des Streits der Engel und Teufel um die Seele des Sterbenden und die Himmelfahrt mit allem Bilderschmuck der Kirche zu erhabener und reiner poetischer Wirkung ausgestaltet werden. Die Liebe von oben nimmt teil an des tätig Strebenden Erlösung. Die Teufel stürzen vor der wesensfremden Macht in die Hölle zurück; ihr Meister selbst, in dem das heilige Liebeselement zur widernatürlichen Flamme wird, steht acht- und machtlos. „Gerettet ist das edle Glied — der Geisterwelt vom Bösen.“ Goethe scheint also schon in der bloßen Selbstbewahrung vor der Unnatur im Liebesleben ein „rettendes“ Mittel gesehen zu haben, worauf auch sonst bei ihm Hinweise zielen. Doch den Ausschlag gibt auch hier, „sich immer strebend zu bemühen“. Er legt den höchsten Wert auf die Reinhaltung und selbstlose Verfolgung des reinen Jugendideals auch in der Geschlechtsliebe. Vielleicht hat sich Goethe-Faust gerade durch Christiane vor der „ewigen Liebe“ trotz dem „peinlichen Erdenrest“ gerechtfertigt gefühlt. Denn die höchste Glorie der heiligen Jungfrau nimmt Fausts Unsterbliches auf.

Eine Büßende, sonst Gretchen genannt, naht sich anschmiegend: „Neige, neige — du Ohnegleiche — du Strahlenreiche — dein Antlitz gnädig meinem Glück! — Der früh Geliebte — nicht mehr Getrübte — er kommt zurück!“ Und die glorreiche Mutter, vor der sie sich im gleichen Gebete einst in schweren Erdentagen niedergeworfen hatte, spricht ihr zu: „Komm! Hebe dich zu höheren Sphären! — Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ Der mystische Schlußchor, der im Vergänglichen nur ein Gleichnis sieht, dem Unzulänglichen Bedeutung zuspricht und das Unbeschreibliche in Aussicht stellt, läuft in die Worte aus: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“

Wohl war es ein „dämonischer“ Mensch, im hohen Sinne seiner orphischen „Urworte“, der am 22. März 1832 in dem prunklosen engen Bürgerhause zu Weimar die Augen für diese Welt verschloß! Kein Leiden, selbst das bitterste nicht, der Verlust des lebensschiffbrüchigen Sohnes (gestorben Ende 1830 zu Rom), vermochte ihn anzufechten. Keine Altersschwäche, der endliche Entschluß, dem Irdischen seine Schuld zu zahlen, schien ihn hinweg-

zunehmen. Er war jung und geisteskräftig, wie in allen seinen Tagen. Noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens hatte der Siebziger den letzten Liebesfrühling für die jugendliche Ulrike von Levetzow erlebt, den er in der leidenschaftlichen „Elegie“ aus Marienbad von 1823 ausklingen lassen mußte, obwohl er ein Hochzeitslied daraus hatte gestalten wollen. „Noch einmal wagte der vielbeweinte Schatten“ — Werthers! — „hervor sich an das Tageslicht“ und erörterte am Lebensnerv des Dichters das uralte Liebesthema „die Leidenschaft bringt Leiden“. Zum ersten Male fühlt er, dem früher das Wort genug war, „zu sagen, was er duldet“, wahrhaft die beschwichtigende Kraft der Musik: „das Doppelglück der Töne wie der Liebe“. So am Schlusse an eine berühmte Pianistin, die Polin Marie Szymanowska, gewendet, gemahnt die „Marienbader Elegie“ inmitten von drei lyrischen Sätzen, als „Trilogie der Leidenschaft“ von selbst an jene Beethovenschen Sonaten, die wie jene in Cis-Moll damals zuerst solche Stürme in Töne ausklingen lassen lehrten. Mit allen geistigen Interessen in lebendigster Fühlung, ergriff er noch mit jugendlichem Feuer Partei beim Vordringen seiner naturwissenschaftlichen Grundlehren in der Pariser Akademie 1830.

Wie im Geiste, schien er auch im Leben ein überragender Gipfel werden zu sollen. Als einziger und mächtigster der erlauchten Geisterversammlung am Ufer der Ilm, die er in dem großen „Maskenzug“ von 1818 noch einmal heraufbeschwor, lebte er fort in die staunende Nachwelt förmlich hinüber. Seine Genossen, zuletzt der älteste treueste Lebensfreund, der Großherzog, waren dahingesunken. Er überlebte schon dies zweite Lebensgeschlecht wirkender Geister. Seine Schwiegertochter Ottilie (geb. von Pogwisch) bereitete ihm zu Hause den ihm gemäßen literarischen Lebensabend. Sein Haus ward ein Wallfahrtsort, wie später sein Grab neben Karl August in der Fürstengruft von Weimar. Ein religiöser Antrieb mischt sich in die Verehrung des großen Dichters, zumal in unserer Zeit, wo so viele gerade unter den gebildeten Menschen gar nicht mehr dazu gelangen, die Religion in ihrer wahren Kraft und Hoheit auch nur von ferne zu ahnen. Der Dichter, der den Namen verdient, ist ein Priester erhöhten, gereinigten Menschentums. Keiner hat wie Goethe in dem Maße

und unter schwierigeren Verhältnissen des hohen Amtes gewaltet. In immer enger, ärmlicher, zerstückter werdenden Bildungsformen hielt er den Sinn fest aufs Breite, Reiche, Einheitliche gerichtet. Er wagt es ganz, über sich und er selbst zu sein in einer immer zerrissener, eigensüchtiger und haltloser werdenden Zeit. Er wurde dadurch für alle Nachstrebenden ein Führer und Förderer zu einem Ziele, das weit über das künstlerische hinaus mit dem religiösen zusammenfällt. Er erzeugte auf eine ganz eigentümliche Weise den Glauben an reines Menschentum inmitten der Welt in einem Augenblicke, wo der religiöse mißdeutet, verachtet, ja verketzert zu werden begann. Er erfüllte den höchsten Beruf der deutschen Literatur, den Luthers Laienkirche vorzeichnete. Das ist seine eigenste Tat. Wir schließen mit diesen seinen Worten:

„Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Ton zu solcher Ehre bringt;
Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,
Dann kann man ihn mit Freuden andern zeigen
Und sagen: Das ist er, das ist sein eigen!

Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite
Zu leben und zu wirken hier und dort;
Dagegen engt und hemmt von jeder Seite
Der Strom der Welt und reißt uns mit sich fort.
In diesem innern Sturm und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet."



Joh. Gottl. Fichte
Nach einem Gemälde von Dähling
gestochen von Jügel



Georg Wilh. Fr. Hegel
Nach einer Lithographie von
C. Mittag, 1842



Friedr. Wilh. Jos. Schelling
Nach einem Gemälde von Stieler



Friedrich Schleiermacher
Nach einem Gemälde von L. Heine
gestochen von Schultheis





Wilhelm v. Humboldt Karl Lachmann
Nach zeitgenössischen Lithographien



Wilhelm und Jakob Grimm
Nach einem Gemälde von Elisabeth Jerichau

unterdrückter Umsturzkräfte unten; jene störend, verödend, herausfordernd, diese allzeit bereit, loszubrechen und zu vernichten. Er konnte wohl mit einem seufzenden Hinblick auf das junge Freiheitsland jenseits des Ozeans unmutig ausrufen: „Amerika, du hast es besser — als unser Kontinent, das alte, — hast keine verfallenen Schlösser — und keine Basalte. — Dich stört nicht im Innern — zu lebendiger Zeit — unnützes Erinnern — und vergeblicher Streit.“

Man hat der Ruhebedürftigkeit, dem Quietismus des Alters, schuld gegeben, was doch bei Goethe wohlbefestigte Lebensüberlieferung war, dies „unnütze Erinnern“ nicht von seiner Seite unnütz heraufzubeschwören, in den „vergeblichen Streit“ nicht ohne Not einzugreifen. Daß er im Geiste nach China und dem Orient floh, bloß um dem Lärm der Zeitungen und politischen Klubs wie dem Gezänke der Kammern auszuweichen, wollen wir nicht so ausschließlich, wie es gewöhnlich geschieht, hinstellen. Zwar macht unser Dichter selbst als den ersten Anstoß seiner glücklichen Flucht, der „Hedschra“ nach dem Orient, die vulkanische politische Situation Europas geltend: „Nord und West und Süd zersplittern, — Throne bersten, Reiche zittern, — flüchte du, im reinen Osten — Patriarchenluft zu kosten!“ — Aber seine Idee bei der Eingebung des „Westöstlichen Diwan“, der im zweiten Jahrzehnt (1814—1819) zum Vermittler seiner durchaus zeitentsprungenen Gedanken und Neigungen, seiner persönlichsten Liebes- und Lebensempfindungen wurde, war doch wohl keine bloße Abwehr; sie hatte den reichsten Wirksamkeitsgehalt.

Diwan, eigentlich Ratsversammlung, ist im Morgenlande der beliebteste Titel für eine Gedichtsammlung, der im mittelalterlichen „Bescheidenheit“ (Ratserteilung: „Freidanks“) etwa seinesgleichen hat. Hafis, „die mystische Zunge“ des östlichen Mittelalters (14. Jahrhundert), die „Sonne des Glaubens“ und Liebens aus der Rosenstadt Schiras, leuchtet Goethe vor. Der Orient steht unserem unruhigen, niemals fertigen, allzeit ins Unbedingte strebenden und stets wieder in Unzufriedenheit und Verzweiflung zurückgeworfenen Leben wie das verlorene Paradies der Kindheit gegenüber: ruhig und von Anfang an abgeschlossen, in sich selbst beschränkt und begnügt, mäßig im Wollen und Vollbringen, aber auch bewahrt vor schmerz-

licher Enttäuschung und peinlicher Zerrüttung. „Dort im Reinen und im Rechten — will ich menschlichen Geschlechten — in des Ursprungs Tiefe dringen, — wo sie noch von Gott empfingen — Himmelslehr' in Erdesprachen — und sich nicht den Kopf zerbrachen. — Wo sie Väter hoch verehrten, — jeden fremden Dienst verwehrten; — will mich freun der Jugendschranke: — Glaube weit, eng der Gedanke, — wie das Wort so wichtig dort war, — weil es ein gesprochen Wort war."

Diese Vereinigung des Heiligen, Altehrwürdigen mit der jugendlichen Beschränkung, dem sorglosen Genießen des Orients stand dem junggebliebenen Alten wohl an, der mit Hafis einen neuen Wettgesang, mit einer sinnig sinnlichen Suleika einen neuen Liebesstreit anhebt. Aber die Ideenwelt des Hafis und die Formel des Islams trifft unser Denken, unseren Glauben; und eine Frankfurterin, Marianne von Willemer, sang — in zwei der schönsten Lieder sogar nach eigener Melodie — die Partie der orientalischen Schönen in dem Liebesduett zwischen Suleika und Hatem-Goethe. Wir treffen unseren altbekannten „Wanderer" im „Buche des Unmuts" und den weinfröhlichen Sänger des „Ergo bibamus" in der übermütigen Trunkenheitsphilosophie des „Schenkenbuches". Die Lebensweisheit des alten Faust und des wandernden Wilhelm Meister finden wir in den Büchern der „Betrachtungen", der „Sprüche", der „Parabeln". Wie prächtig dem alten Sänger die schalkhafte Maske zu Gesicht stand, bezeugte ihm die Zeit durch nicht enden wollende Gefolgschaft: von Platen und Rückert, der, bereits selbständig auf diesen Wegen wandelnd, den neuen „Herrn des Morgenlandes" begrüßte, bis auf den noch unsere Zeit begrüßenden „Mirza Schaffy" Bodenstedts. Der Geist des Morgenlandes verbrüderte sich in keinem der Nachfolgenden so selbständig und grundeigentümlich mit dem des Westens. In Goethe sind „Orient und Okzident nicht zu trennen".

Sehr merkwürdig war es wiederum in dieser Hinsicht, wie Goethe seine orientalistischen Studien betrieb; wobei er „im Ansturm" sich des Arabischen bemächtigte und befreundete Gelehrte, Silvestre de Sacy, Hammer, den Übersetzer von Hafis' Diwan (1813), zur Aufklärung benutzte, ohne daß diese „ahnen oder begreifen konnten, was er eigentlich wollte". Den Niederschlag seiner Studien in seiner gestaltenden und belebenden Anschauung bieten die „Noten und Abhandlungen" zum Diwan, unter denen ein älterer Aufsatz zur historischen Kritik des Alten Testaments „Israel in der Wüste" Platz gefunden hat. Hier spricht er die tiefsinnigen Worte über den inneren Unterschied der Bücher Mosis: „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens. Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, unter welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt. Alle Epochen da-

gegen, in denen der Unglaube, in welcher Form es sei, einen kümmerlichen Sieg behauptet, und wenn sie auch einen Augenblick mit einem Scheinglanze prahlen sollten, verschwinden vor der Nachwelt, weil sich niemand gern mit Erkenntnis des Unfruchtbaren abquälen mag."

Weniger günstig stand Goethe lange der indischen Seite des Orients mit ihrem Verzweiflungspfaffenwesen, ihrer Tier- und Fratzenphantasie, ihrem Kastenwesen gegenüber. „Und so will ich ein für allemal — keine Bestien in dem Göttersaal! — Die leidigen Elefantenrüssel, — das umgeschlungene Schlangen-Genüssel, — tief Ur-Schildkröt' im Welten-Sumpf, — viel Königsköpf auf einem Rumpf — die müssen uns zur Verzweiflung bringen, — wird sie nicht reiner Ost verschlingen." In der tiefsinnigen „Parialegende" von 1816, mit des „Paria Gebet" und „Dank" zu einer Dreiheit ausgestaltet, mußte sein menschlicher Sinn auch der von allem Heiligen ausgestoßenen Kaste „eine selbsteigene Gottheit" geben, „in welcher das Höchste dem Niedrigsten eingeimpft ein furchtbares Drittes darstellt, das jedoch zur Vermittlung und Ausgleichung beseligend einwirkt."

Die Vereinigung aller dichterischen und menschlichen Vorzüge in Kalidasas „Sakontala" gewann ihn jedoch auch für diese Welt, in der er „selber möchte leben, hätt' es dort nur keine Steinhauer gegeben". Die indische „Bauerei, verrückte Zieratbraueret" blieb ihm verhaßt. Ebensowenig Sympathien hatte er für den Kultus des Ägyptischen, den damals Schelling, Creuzer in ihren Mythologien aufbrachten. „Auf ewig hab' ich sie vertrieben, — vielköpfige Götter trifft mein Bann, — so Wischnu, Kama, Brama, Schiwen, — sogar den Affen Hannemann. — Nun soll am Nil ich mir gefallen, — hundsköpfige Götter heißen groß. — O wär' ich doch aus meinen Hallen — auch Isis und Osiris los." Der Hund war nicht das Lieblingsgeschöpf des Dichters. Die Erscheinung eines abgerichteten Pudels auf dem weimarischen Theater (in einem französischen Stücke „Der Hund des Aubry", vgl. Bd. I, S. 302) auf des Herzogs ausdrücklichen Wunsch hatte seine Abdankung als Theaterleiter zur Folge. „Dem Hundestall soll nie die Bühne gleichen — und kommt der Pudel, muß der Dichter weichen."

Aber Goethe wanderte nicht als freiwilliger Verbannter in

den „reinen Osten“. Gerade von hier aus, an der Geisteswiege des Menschengeschlechts, gewann er jenes großartige allseitige Verhältnis zu dem Geistesleben der Völker, dem er in dem Schlagwort „Weltliteratur“ Ausdruck lieh. Besonders mußten ihn die eigenen Wirkungen auf die benachbarten Kulturländer Italien, England, Frankreich für den lebendigen Geistesaustausch unter den Nationen einnehmen. In Byrons jugendlich ritterlicher Dichtergestalt erschien ihm die Frucht seines klassisch-Faustischen Bestrebens: „Euphorion“, der Sohn Helenas und Fausts, wie er im zweiten Teil des Dramas verewigt ist. In dem Schotten Carlyle fand er den ersten wahrhaften Erklärer in der britischen Welt zugleich mit einem begeisterten Herold des Besten im deutschen Geiste; ähnliche Förderer in den Mitarbeitern der französischen Zeitschrift „Le Globe“. In Italien dankte Manzoni der „Stimme des Meisters“ „die größte Aufmunterung“ und „das belebende Mittel, sein Geisteswerk durchzuführen“. Die Fülle seiner eigenen literarhistorischen Arbeiten namentlich über die Volkspoesie der Neugriechen, Serben in der musterhaften Übersetzung von Fräulein T. A. L. V.[on] J.[akob], dem „kräftigen Mädchen von Halle“, usw.; seine Beurteilungen spanischer, italienischer, französischer und englischer Literatur und deren zeitgenössischer Erscheinungen erwiderten im höchsten und größten Sinne das von außen dargebrachte Interesse. Die Verkehrserleichterungen unserer Zeit haben Goethes Idee von der Weltliteratur zur Tatsache gemacht. Ob freilich in seinem Sinne, ist eine andere Frage. Aber das Wahrzeichen seines Geistes wird ihr nie verloren gehen, unter dem sie steht. An ihm wird sie sich erheben, mit ihm sich selbst vernachlässigen und verderben.

Die Vervollständigungen des „Wilhelm Meister“ und des „Faust“ waren die letzten großen Aufgaben, die sich Goethe setzte. Mit der Länge seines Lebens empfand er beide Werke, die im rein poetischen Sinne je für sich ein abgeschlossenes Ganze bilden, als Bruchstücke in jenem hohen Geiste menschlicher Vorbestimmung, der immer reiner und vollendeter in ihm zur Reife zu gelangen strebte. Wilhelm Meisters künstlerisch-gesellschaftliche Lehrjahre genügten ihm nicht mehr für seinen Eintritt ins Leben.

Die Gewinnung Nataliens konnte nur im Sinne der Handlung als Abschluß gelten. Schon Schiller fragte, wo die Lehrjahre eigentlich zu Ende wären. Der Idee des Ganzen schien ihm nur genügt, wenn Wilhelm zur Erkenntnis gebracht wurde, daß der eigentliche Eintritt ins Leben, in die menschliche Gesellschaft nur durch Aufgabe der Glücks- und Vorteilsansprüche, durch Entsagung zu erlangen sei. Sogar dem Anspruch auf freie Selbstbestimmung, wie jedem damit zusammenhängenden Glauben muß entsagt werden. Damit aber scheidet zusehends die lebendige Poesie, die in solchem Glauben lebt. So ist die Fortsetzung der „Lehrjahre", „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden", gemeint, die 1821 in einem ersten Teile erschien, aber erst für die Ausgabe letzter Hand der Werke von 1826, leider unter dem gleichen Drängen des fortschreitenden Druckes, wie beim ersten Teil, notdürftig zu Ende geführt wurde. Der gleichzeitige Versuch des Lippeschen Pastors F. W. Pustkuchen, den „Wilhelm Meister" in seinem Sinne unter dem gleichen Titel (die „Falschen Wanderjahre"!) fortzusetzen, ärgerte Goethe dabei besonders: „Wohl will von Quedlinburg heraus — Ein zweiter Wanderer traben?" —

Eine Reihe von Erzählungen, in denen die Entsagung in irgendwelcher Form das verknüpfende Band bildet, treten daher, nur um den Band zu füllen, teils frei, teils lose mit der Person unseres Helden verbunden in den Rahmen des Romans: Die pilgernde Törin, Der Mann von fünfzig Jahren, Die neue Melusine (als Zwergin, die durch ihren Ring den Geliebten in ihre zwerghafte Welt zwängt). Zu selbständiger Ausgestaltung gelangt in ihm eigentlich mehr das Geschick des jungen Felix, Meisters Sohn, als das Lebensproblem des Vaters, das mehr in Beobachtung, Gespräch und Nachdenken zum Austrag kommt. Felix ist ebenso rasch fertig, ebenso entschieden in der Wahl seiner älteren Lebensgefährtin Hersilie, als Wilhelm sich zögernd schwankend und unklar erwiesen hatte. Wilhelms Ausbildung verlief im höchsten Grade besonderartig unter den zufälligen Einwirkungen des wechselnden Lebens. Felix erledigt seine Lehrjahre in einer wohleingerichteten „pädagogischen Provinz", die man freilich mehr als eine große Erziehungsallegorie denn als Tatsache nehmen muß, um den tiefsinnigen Gehalt ihres Planes ohne gelegentlichen komischen Beigeschmack ausschöpfen zu können.

Das Genossenschaftswesen, dessen Lehranfänge die Geschichte des Sozialismus (Jaurès) hier findet, teilt überhaupt den Staat in solche für sich

abgeschlossene Bezirke: des Landbaus, der Industrie usw. — der Musik! Die Gesellschaft des geheimnisvollen Turmes aus den „Lehrjahren" ist in den „Wanderjahren" zu einer eigenartigen sozialistischen Idee erweitert: zu einer Wandergenossenschaft, die sich über die ganze Welt verbreitet, um tätig das Gute zu fördern, Elend zu heben, Unfälle zu verhüten, Verkümmerung aufzuhalten, alle besseren Keime nach Möglichkeit zur Entfaltung zu bringen. Die Mitglieder des Wanderbundes wandern nicht aus, sondern bleiben in Form einer auswärtigen Mission in Verbindung mit dem Vaterlande, kehren auch dahin zurück, sobald sie etwas vorwärts gebracht haben. „Bleibe nicht am Boden haften; — frisch gewagt und frisch hinaus! — Kopf und Arm mit heitern Kräften — überall sind sie zu Haus; — wo wir uns der Sonne freuen, — sind wir jede Sorge los; — daß wir uns in ihr zerstreuen, — darum ist die Welt so groß." Wie in den „Lehrjahren" der Abbé, so steht in den „Wanderjahren" eine weibliche Heilsgestalt in mystisch-überirdischer Verklärung im Mittelpunkte der Beziehungen. Es ist die durch die „Bekenntnisse einer schönen Seele" dort schon angekündigte Makarie, in der die Entsagung ihren Vollkommenheitsgipfel und die Aufopferung für alle, die ihr nahetreten, magisch-heilwirkende Kräfte erlangt hat. Die Verherrlichung dieses überirdischen Wesens geht sogar streng astronomisch bis zu ihrer Himmelserhöhung in einem Stern.

Die überhastete Herausgabe der „Wanderjahre", denen noch am Schluß Sammlungen von den „Sprüchen in Prosa" der letzten Jahre („Betrachtungen im Sinne der Wanderer", „Aus Makariens Archiv") zur Druckbogenfüllung beigegeben werden mußten, hat Goethe beim Abschluß seines großen Lebenswerkes, des „Faust", vermieden. Wir verdanken es dem Einfluß des trefflichen Handlangers seiner letzten Lebensjahre, Joh. Peter Eckermanns, des treuen Aufzeichners seiner „Gespräche mit Goethe", daß seit 1824 der „Faust" ernstlich in Angriff genommen und stetig zu Ende geführt wurde. Wie der letzte Teil der Selbstbiographie, so ist auch der zweite Teil des „Faust" erst im Jahre vor Goethes Tode vollendet worden, so daß es den Eindruck macht, als habe ihm die Vorsehung diese Frist gesetzt. Wir haben das äußere Fortschreiten des berühmtesten deutschen Dichtungswerkes stetig angemerkt, um uns nun ungeteilt seiner Charakteristik hingeben zu können. Für die äußeren Umrisse der Faustgestalt, die die legendarische Persönlichkeit des Volksbuches bot, verweisen wir auf das im 41. Kapitel Gesagte.

Goethes Faust ist eine durchaus freie, selbständige Schöpfung, deren Züge sich jetzt nur allzuleicht dem Faust der Volkssage beimischen. Wie alle hervorragenden Goetheschen Gestalten führt zumal Faust eine Art körperlichen Daseins, als ob sie gelebt hätten, unter uns gewandelt wären. Bei Faust gerade ist dies das Ergebnis der Kunst im Bunde mit unmittelbarer poetischer Zeugungskraft. Denn niemals hat eine schwierigere, abgezogenere, mehr im Mittelpunkte des Begriffs gelegene Idee vom Menschlichen so lebendige, anschauliche Gestalt gewonnen. Man hat gut reden und die Unzahl guter und schlechter Bücher vermehren, die über den „Faust" schon geschrieben sind, wenn man seine „Deutung", von welcher Seite es auch sei, in eine feste, genau abgeschlossene Formel bringen will. Denn was den „Faust" gerade als Weltbild von überraschender Treue und zwingender Wahrheit selbst den Gleichgültigen ergreifen läßt, das liegt eben in der Art, wie er das Unabgeschlossene, das Unmeßbare, Unwägbare der Welt selbst zum Bewußtsein bringt. Daß die Welt eine eingebildete Größe und das Leben ein Bruch ist, der unter keinen Umständen aufgeht, diese Erkenntnis liegt seiner Eingebung bis in die kleinsten Einzelheiten zugrunde. Und das eben ist — so mathematisch ausgedrückt — der Gegensatz von aller genauen Erkenntnis.

Faust ist ein tiefer Geist, der eben durch seine Tiefe an allem letzten Weltwissen verzweifeln muß; ein hoher Mensch, der, um das Leben nur auszufüllen, das er von sich zu werfen dunkle Bedenken trägt, in Schuld, Wirrnis und Niedrigkeit gestürzt wird. Er hat sich dem Teufel übergeben, weil der „hohe Geist", den er inbrünstig anrief, ihn verschmähte. In jedem Kleide fühlt er nur die Pein des engen Erdenlebens. Er schmachtet von Begierde nach Genuß, und im Genuß verschmachtet er nach Begierde. Was will ihm der arme Teufel geben? Beruhigung im Genuß! Aber gerade sie kennt er nicht. Selbstgefälligkeit in Macht und eitlen Ehren? Er kann sich nicht selbst belügen. „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, — so sei es gleich um mich getan! — Kannst du mich schmeichelnd je belügen, — daß ich mir selbst gefallen mag, — kannst du mich mit Genuß betrügen, — das sei für mich der letzte Tag!" Die Wette bietet er dem Teufel, der sie zuversichtlich annimmt. Das tierische Leben im Augenblick, das

dumpfe Glück des sinnlichen Daseins ist das letzte, was hinter dem ungeheuren Aufwand von Scheingütern verborgen ist, mit denen uns die Welt täuscht. Dies zu erringen, wird Ehre und Seligkeit verwettet. Vergeblich, denn das Glück kommt nicht. Es ist immer dort und nicht hier, es ist für den Menschen nicht von dieser Welt. Daß das Weltspiel ihm dies dennoch unablässig vortäuscht, das eben ist das Trügerische, Diabolische darin — der Teufel ist sein verkörperter Vertreter. Er ist das *falsche* Wesen des Innern, das nach außen *böse* wird, indem es Schuld, Haß, Verwirrung anrichtet. Indem Faust mit ihm „paktiert“, ergibt er sich bewußt in das tatsächliche Weltverhältnis: daß jeder Mensch mit dem Scheinglück, der Gier danach und dadurch mit dem Bösen irgendwie, wenn auch nur in versuchenden Gedanken verflochten bleibt. Er „widersteht dem Teufel“ *nicht*. Es ist nur die Frage, ob er ihn festhalten, ausfüllen, ob er sich täuschen lassen wird, ob es dem Teufel gelingen wird, wie er in der Hiobswette des „Prologs im Himmel“ sich gegen den Herrn vermißt, „diesen Geist von seinem Urquell abzuziehen“. Die Wette des Teufels faßt also die *religiös-sittliche Lebensfrage des Menschen* in Rechtsform. Solange er auf der Erde lebt, solange ist's dem Teufel nicht verboten, ihn seine Straße sacht zu führen. „Es irrt (fehlt!) der Mensch, solang er strebt.“

Allein wenn er nur strebt! Faust wettet: „Werd' ich zum Augenblicke sagen: — Verweile doch, du bist so schön! — dann magst du mich in Fesseln schlagen, — dann will ich gern zugrunde gehn!“ Faust hat die *tatsächliche Seite der Lebensfrage* im Sinne. Von Freude und Genuß ist bei ihm nicht die Rede. Rastlose Betätigung verlangt der Mann in ihm. Die Welt ist da, weil etwas in ihr geschieht. Es muß, es soll etwas in ihr geschehen. „Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, er liebt sich bald die unbedingte Ruh.“ Hier ist es nun der „*verneinende Geist*“, die „Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“, welche als Teufel reizt und wirkt. Diesem Geiste, dieser Kraft verschreibt sich Faust. Mit ihr „stürzt er sich in das Rauschen der Zeit — ins Rollen der Begebenheit“. „Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, — will er in seinem

inneren Selbst genießen, — mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, — ihr Wohl und Weh auf seinen Busen häufen — und so sein eigen selbst zu ihrem Selbst erweitern — und wie sie selbst, am End' auch er zerscheitern."

Des Lebens Unrast, des Lebens Unziel also will Faust als seinen „Menschheitsgenuß", indem ihn des Lebens trügerischer Drang ergreift. Mephistopheles sieht nur das Vergebliche der Schöpfung, daß „alles, was entsteht, wert ist, daß es zugrunde geht; drum besser wär's, daß nichts entstünde". Er liebt sich dafür das unbedingte Nichts, das ewig Leere. Für Faust ist die Schöpfung, das bloße Schaffen Selbstzweck. Er paktiert wohl mit dem verneinenden Geiste, der das Schaffen durch bösen Willen aufreizt. Aber er stellt sich nicht auf seine Seite, er teilt nicht seinen bösen Willen. Er erkennt ihn an, aber indem er ihn nicht bekämpft, glaubt er trotzdem zeigen zu können, daß er Gutes schafft. Seinen guten Willen erprobt sein Leben. Verheißungsvoll spricht sein „Herr" es gleich am Anfang aus, indem er dem Teufel moralische Macht über Faust, seinen „Knecht", gewährt, wie über Hiob physische (Hiobs Glück und Gesundheit zerstörende!): „Steh beschämt, wenn du bekennen mußt: — ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange — ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

Der erste Teil der Tragödie bringt nun zunächst das Problem rein zum Ausdruck. Aber er läßt seine Lösung offen. Der „Prolog im Himmel" stellt es mit Anlehnung an die biblische Einleitung des Buches Hiob als überweltliche Wette hin. Das berühmte Selbstgespräch Fausts des verzweifelnden Denkers; seine Gespräche mit dem nüchternen Stubengelehrten Wagner; die vergebliche Bannung des Erdgeistes, die Mephistopheles' Erscheinen vorspielt; endlich sein Pakt mit der Hölle: alles dies begründet und erläutert es in seiner irdischen Bedeutung. Die darauffolgenden Erlebnisse Fausts an der Hand seines neuen Führers, „der sich hier zu seinem Dienst verbindet, auf seinen Wink nicht rastet und nicht ruht", bringen die ersten Folgewirkungen. Mephistopheles macht Faust der Wissenschaft als Lehrer abwendig. „Das Beste, was du wissen kannst, darfst du den Buben doch nicht sagen." Er hänselt in Fausts Doktorkleide einen schüchtern nahenden Anfänger mit zweifelsüchtigen, leichtfertigen und zweideutigen Bemerkungen über alle vier Fakultäten. Der Zaubermantel entführt die beiden. Aber das wilde Leben, die flache Unbedeutenheit, durch die Mephisto-

pheles sein Opfer schleppt, ekeln den Hochgesinnten nur an. Die „lustige Gesellschaft" in Auerbachs Keller in Leipzig, das tolle Zauberwesen der Hexenküche erscheinen ihm langweilig und abgeschmackt. Doch der Jugendtrank, den ihm die Hexe einflößt, macht ihn der geschlechtlichen Liebesempfindung wieder zugänglich. Mephistopheles glaubt ihn zu haben, wo er ihn haben will.

Es folgt das weltberühmte Liebesspiel mit Gretchen, dem unschuldigen, schlichten Bürgerkinde. Aus einer wüsten, plumpen Verführungsgeschichte, wie Mephistopheles sie mit Faust im Auge hatte, entspinnt sich die zarteste, innigste Liebesidylle. Dem hohen Manne tritt sein würdiges weibliches Gegenbild zur Seite: die in ihrer Naivität tiefe, in ihrer Schlichtheit und Demut große und wahre Jungfrau, ganz Hingebung, Zutrauen, Verehrung für den geliebten Mann. Wohl hat das deutsche Volk ein Recht, in der unvergleichlichen Wiedergabe auch dieser Figur etwas eigenst Deutsches mit frohem Bewußtsein wiederzufinden; und gleich ohne Erfolg beeifern sich die anderen Nationen, die romanischen voran, sie als „dummes Gänschen" („stupida ragazza Goetheana", Carducci) abzulehnen oder sie sich in ihrer Sprache und Ausdrucksweise, wenn auch mit Zuhilfenahme der Musik anzueignen (Gounod). Das schöne Liebesspiel endigt tragisch. Der „Flüchtling, der Unbehauste, der Unmensch ohne Rast und Ruh" kann nur den Frieden des schlichten Mädchens in ihrer kleinen Welt untergraben. Vergebens wehrt er sich gegen die Versuchung. Er erliegt, und sie tut alles für ihn — „alles, was sie dazu trieb, Gott, war so gut! Ach war so lieb!" Der ingrimmig dem Verführer nachspähende Bruder wird von Faust durch Mephistos Künste im Zweikampf erstochen. Der Blutbann läßt Faust die Stadt fliehen. Mephistopheles wiegt ihn in den abgeschmackten Zerstreuungen der Walpurgisnacht, während Gretchen als Kindesmörderin auf den Tod gefangensitzt. Faust rast, als er es erfährt, gegen Mephistopheles, der grinsend bemerkt: „Sie ist die erste nicht!" Er eilt, die Geliebte zu retten, sie aus dem Kerker zu befreien. Aber die Unglückliche, die im sinnigen Wahnsinn ihre Shakespearische Schwester Ophelia in den Schatten stellt, hält der unbewußte Schauder vor Mephistopheles im Kerker zurück. Ihr graut vor dem Geliebten. Sie will das Gericht Gottes. Mephistopheles verschwindet mit Faust, dem ein banges „Heinrich! Heinrich!" nachklingt. Mephistopheles' Wort „Sie ist gerichtet" beantwortet eine himmlische Stimme in der späteren Fassung mit „Ist gerettet". In Wahrheit ist Faust der Gerichtete.

Dies der Verlauf des ersten Teils. Er ist ein streng tragischer. Fausts bessere Natur hat sich auch hier durchwegs bewährt. In alle Niedrigkeit, in die ihn Mephistopheles führt, bringt er seinen

Hochsinn, sein Ungenügen am Genuß mit. Das Buhlerstückchen, wie es Mephisto bei Gretchen plant, adelt er zum innigen Herzensbunde. Aber er hat sich dadurch tief in Schuld und Vergehung verstrickt. Er kann die Geliebte nicht retten. Er muß tragisch untergehen. Ob ein solcher Schluß, der mit dem gegebenen Fauststoff wohl in Einklang zu setzen war, von Goethe nach dem ersten dramatischen Entwurf geplant worden ist, können wir nicht entscheiden; da gerade die Erwägungen über die Ausführung des Faustfragments zwischen ihm und Schiller vorwiegend mündlich gepflogen worden sind. Anzeichen dafür fehlen nicht. Faust hätte sich danach als ein ungetreuer Liebhaber besonderer Art den Weislingen, Clavigo, Fernando angereiht. Mit der fortgesetzten Steigerung der Faustidee im Verlaufe von Goethes Leben konnte die bloße Liebestragödie in dem Rahmen von Hölle und Himmel nicht mehr bestehen. Faust mußte jetzt erst eigentlich tätig zu leben anfangen. Für einen Geist wie den seinen kann nicht die winzige Welt der Zechgelage, Lustbarkeiten und Liebeshändel, sondern nur die ganze Fülle und Breite menschlichen Bestrebens ausschlaggebend sein. Faust mußte ins handelnde Leben eingeführt werden, ihm muß zum Wirken, zur Reife, zur Läuterung Zeit und Gelegenheit gegeben werden. Dies ist die unersetzliche Aufgabe des zweiten Teils, den zu verkennen und anzuschwärzen leichter und wohlfeiler erscheint, als sich zu seiner geistigen Höhe emporzuschwingen und seine Lehren an sich selber zu erfahren.

Wir finden Faust, aus einem todähnlichen Schlafe erweckt, mit Mephistopheles am Hofe des Kaisers wieder. Das bunte Festtreiben des Hofstaats verschränkt sich mit den Bedürfnissen des Reiches. Für beides weiß Faust mit Mephistopheles' Hilfe Rat. Er erhöht und vermannigfacht den Glanz der Feste, und er füllt die leeren Kassen — durch Erfindung des Papiergeldes. Das Mephistophelische in Fausts Leistungen ist überall bezeichnend zur Geltung gebracht. Sie nutzen die Umstände, sie rechnen mit bedenklichen Faktoren; aber sie sind nicht schwindelhaft. Wo Mephistopheles nur blauen Dunst sieht, setzt Faust seine ganze Persönlichkeit ein. Höchst bedeutsam für Goethe zeigt sich das in der nun folgenden, die Wiedergeburt der Kunst und Dichtung vorstellenden Heraufbeschwörung des klassischen Altertums in der Person der Helena. Aus dem Schattenreich der „Mütter“, dem Platonischen Ideenreich ruft sie Faust mit Hilfe von Mephistos Zauberschlüssel

herauf. Faust erglüht für das Trugbild seiner Phantasie. Er will es besitzen und zerstört es dadurch. Nun krankt er an trostloser Sehnsucht. Wir finden ihn zurückgeworfen in die finsteren gotischen Räume seiner alten Wohnung. Wagner, sein früherer „Famulus" (Studiengehilfe), ist in der chemischen Werkstatt beschäftigt, einen Menschen in der Kolbenflasche zu machen, der Vertreter lebensfremder, dünkelhafter Wissenschaft. Durch Mephistopheles' Zutritt gelingt das Experiment. Aber nicht für den „Kunstvater". Der chemisch erzeugte Kunstmensch, der „Homunkulus", ein Dämon, wie Mephistopheles, geht alsbald auf dessen Zwecke ein, zu Fausts Gesundung mitzuwirken. Er leuchtet ihnen mit seinem Eigenlicht zur „klassischen Walpurgisnacht", dem Gegenstück der romantischen Hexennacht im ersten Teile. Dort wollen sie Faustens klassischem Ideal zum Entstehen verhelfen. Es gelingt mit Hilfe des alten weisen Zentauren Chiron und der Seherin Manto, die Faust wie weiland Orpheus den Zugang zur Unterwelt öffnet, daß er Helena heraufhole. Die Vergötterung der Schönheit, der Triumph der „schaumgeborenen" Meergöttin Galatea (nach Raffael), schließt die klassische Walpurgisnacht, wie die Anbetung Satans die romantische beschließen sollte.

Der dritte Akt bringt Fausts Ideal als vollendete Tatsache. Helena wandelt wieder auf Erden, sie ist sein. Es ist der Liebesbund des reifen Mannes, wie Gretchen seine romantische Jugendliebe. Der Vereinigung des klassischen Ideals mit der Barbarei des Nordens entspringt Euphorion, die Verkörperung jugendlicher Genialität. Er strebt ins Unermessene, der Sonne zu. Aber wie ein Meteor stürzt er leuchtend und zieht die hellenische Mutter sich nach ins düstere Reich. Faust ist wiederum zurückgeworfen in die dumpfe Enge des nordischen modernen Lebens. Mephistopheles sucht ihn mit seinen alten Lockungen zu ködern. Die Stellung eines Machthabers in einer großen volkreichen Stadt, die Pracht und Wollust fürstlichen Reichtums, der Ruhm, das sind seine Pläne für Fausts letzte Jahre. Faust hat dafür nur ein verächtliches Achselzucken. „Genießen macht gemein." „Die Tat ist alles, nicht der Ruhm." Ein großes Werk beschäftigt seinen Sinn. Er will ein bedrohtes Küstenland vor dem zerstörenden Ansturm des Meeres sichern. Zu diesem Zweck muß wieder sein alter Freund, der Kaiser, aufgerufen werden. Es geht ihm nicht gut. Er hat sein Leben genossen und den falschen Reichtum, den ihm Faust verschafft, zur Verschwendung und Sorglosigkeit benutzt. Nun ist das Reich in Aufruhr, ein Gegenkaiser aufgestanden, er selbst in höchster Gefahr. Faust ist es wiederum, der ihn daraus befreit. Wieder durch mephistophelische Künste, „Trug, Zauberblendwerk, hohlen Schein"; alles eben „Kriegslist, um Schlachten zu gewinnen"! Zum Lohn belehnt ihn der Kaiser mit des Reiches Strand. Faust beginnt sein ungeheures Werk, das Meer zurückzudämmen, ein neues Land für Millionen Seelen zu gewinnen. Auch

hier fehlt Mephistopheles' zweideutige Unterstützung nicht. Gewalttätig bricht die Unruhe des rastlosen Mannes in den Frieden eines alten Ehepaares, dessen Hütte mit dem frommen Glöckchen auf der Düne seine Aussicht, seine Unbeschränktheit stört. Sie geht durch Mephistopheles in Flammen auf. „Sollt ihr Augen dies erkennen! Muß ich so weitsichtig sein!" ruft bestürzt Fausts Türmer. Aber mit der Hütte verbrennt auch das alte Ehepaar und der es verteidigende „Wanderer" (s. o. S. 197 f.). Faust flucht dem „unbesonnenen wilden Streich". Der Teufel mit seinen Gesellen antwortet hämisch-trotzig. Alle bösen Gewalten des Lebens konnte Faust bannen, nur die Sorge nicht. Hohes Alter läßt ihn erblinden. Aber ungebrochen wirkt sein Geist. Ein Letztes, Höchstes steht vor seinen inneren Augen. Ein Sumpfland am Gebirge, das seine Errungenschaften beeinträchtigt, will er austrocknen, bewohnbar machen, zum Paradiese umgestalten. Schon sieht er im Geist das freie Volk auf freiem Grund, die Räume, die er vielen Millionen eröffnet, nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen. „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch! du bist so schön! — Es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Äonen untergehn! — Im Vorgefühl von solchem hohen Glück — genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Dieser letzte höchste Ausdruck des Renaissanceideals eines deutschen Dichters, unter seinem Kaiser durchaus im weltlichen Geiste Fausts — den doch immer noch das fromme Glöcklein stört! — im Bunde und trotzdem mit Beherrschung des Bösen „ein freies Reich" sich bloß durch Technik ausbreitender Volkskraft zu begründen, ist in Weltkrieg und Revolution gescheitert. Die Sorge, die aus dem Rauche der lindenumrauschten Dünenhütte aufstieg, hat sich begründet gezeigt. „Dort wollt' ich weit umherzuschaun — von Ast zu Ast Gerüste baun, — zu überschaun mit einem Blick — des Menschengeistes Meisterstück — betätigend mit klugem Sinn — der Völker breiten Wohngewinn." „Ein Luginsland", mit dem sich Faust tröstet, ist nicht so „bald errichtet — um ins Unendliche zu schaun". Wird das deutsche Volk aus „seines Fausts" letztem Augenblicke lernen?

Es ist sein letzter. Mephistopheles nimmt ihn beim Worte. „Die Uhr steht still, der Zeiger fällt", es ist die Zeit für Faust vorbei, wie er es sich verlangt hatte. Die Wette ist ausgetragen. Äußerlich dem Wortlaut nach zugunsten des Teufels. Wie wenig der inneren Bedeutung nach, darüber belehrt diesen die nun folgende, im Verhältnis zu ihrer Schwierigkeit übermächtig wirk-

same Seelenrettung Fausts, in der das christlich mittelalterliche Motiv des Streits der Engel und Teufel um die Seele des Sterbenden und die Himmelfahrt mit allem Bilderschmuck der Kirche zu erhabener und reiner poetischer Wirkung ausgestaltet werden. Die Liebe von oben nimmt teil an des tätig Strebenden Erlösung. Die Teufel stürzen vor der wesensfremden Macht in die Hölle zurück; ihr Meister selbst, in dem das heilige Liebeselement zur widernatürlichen Flamme wird, steht acht- und machtlos. „Gerettet ist das edle Glied — der Geisterwelt vom Bösen." Goethe scheint also schon in der bloßen Selbstbewahrung vor der Unnatur im Liebesleben ein „rettendes" Mittel gesehen zu haben, worauf auch sonst bei ihm Hinweise zielen. Doch den Ausschlag gibt auch hier, „sich immer strebend zu bemühen". Er legt den höchsten Wert auf die Reinhaltung und selbstlose Verfolgung des reinen Jugendideals auch in der Geschlechtsliebe. Vielleicht hat sich Goethe-Faust gerade durch Christiane vor der „ewigen Liebe" trotz dem „peinlichen Erdenrest" gerechtfertigt gefühlt. Denn die höchste Glorie der heiligen Jungfrau nimmt Fausts Unsterbliches auf.

Eine Büßende, sonst Gretchen genannt, naht sich anschmiegend: „Neige, neige — du Ohnegleiche — du Strahlenreiche — dein Antlitz gnädig meinem Glück! — Der früh Geliebte — nicht mehr Getrübte — er kommt zurück!" Und die glorreiche Mutter, vor der sie sich im gleichen Gebete einst in schweren Erdentagen niedergeworfen hatte, spricht ihr zu: „Komm! Hebe dich zu höheren Sphären! — Wenn er dich ahnet, folgt er nach." Der mystische Schlußchor, der im Vergänglichen nur ein Gleichnis sieht, dem Unzulänglichen Bedeutung zuspricht und das Unbeschreibliche in Aussicht stellt, läuft in die Worte aus: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan."

Wohl war es ein „dämonischer" Mensch, im hohen Sinne seiner orphischen „Urworte", der am 22. März 1832 in dem prunklosen engen Bürgerhause zu Weimar die Augen für diese Welt verschloß! Kein Leiden, selbst das bitterste nicht, der Verlust des lebensschiffbrüchigen Sohnes (gestorben Ende 1830 zu Rom), vermochte ihn anzufechten. Keine Altersschwäche, der endliche Entschluß, dem Irdischen seine Schuld zu zahlen, schien ihn hinweg-

zunehmen. Er war jung und geisteskräftig, wie in allen seinen Tagen. Noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens hatte der Siebziger den letzten Liebesfrühling für die jugendliche Ulrike von Levetzow erlebt, den er in der leidenschaftlichen „Elegie“ aus Marienbad von 1823 ausklingen lassen mußte, obwohl er ein Hochzeitslied daraus hatte gestalten wollen. „Noch einmal wagte der vielbeweinte Schatten“ — Werthers! — „hervor sich an das Tageslicht“ und erörterte am Lebensnerv des Dichters das uralte Liebesthema „die Leidenschaft bringt Leiden“. Zum ersten Male fühlt er, dem früher das Wort genug war, „zu sagen, was er duldet“, wahrhaft die beschwichtigende Kraft der Musik: „das Doppelglück der Töne wie der Liebe“. So am Schlusse an eine berühmte Pianistin, die Polin Marie Szymanowska, gewendet, gemahnt die „Marienbader Elegie“ inmitten von drei lyrischen Sätzen, als „Trilogie der Leidenschaft“ von selbst an jene Beethovenschen Sonaten, die wie jene in Cis-Moll damals zuerst solche Stürme in Töne ausklingen lassen lehrten. Mit allen geistigen Interessen in lebendigster Fühlung, ergriff er noch mit jugendlichem Feuer Partei beim Vordringen seiner naturwissenschaftlichen Grundlehren in der Pariser Akademie 1830.

Wie im Geiste, schien er auch im Leben ein überragender Gipfel werden zu sollen. Als einziger und mächtigster der erlauchten Geisterversammlung am Ufer der Ilm, die er in dem großen „Maskenzug“ von 1818 noch einmal heraufbeschwor, lebte er fort in die staunende Nachwelt förmlich hinüber. Seine Genossen, zuletzt der älteste treueste Lebensfreund, der Großherzog, waren dahingesunken. Er überlebte schon dies zweite Lebensgeschlecht wirkender Geister. Seine Schwiegertochter Ottilie (geb. von Pogwisch) bereitete ihm zu Hause den ihm gemäßen literarischen Lebensabend. Sein Haus ward ein Wallfahrtsort, wie später sein Grab neben Karl August in der Fürstengruft von Weimar. Ein religiöser Antrieb mischt sich in die Verehrung des großen Dichters, zumal in unserer Zeit, wo so viele gerade unter den gebildeten Menschen gar nicht mehr dazu gelangen, die Religion in ihrer wahren Kraft und Hoheit auch nur von ferne zu ahnen. Der Dichter, der den Namen verdient, ist ein Priester erhöhten, gereinigten Menschentums. Keiner hat wie Goethe in dem Maße

und unter schwierigeren Verhältnissen des hohen Amtes gewaltet. In immer enger, ärmlicher, zerstückter werdenden Bildungsformen hielt er den Sinn fest aufs Breite, Reiche, Einheitliche gerichtet. Er wagt es ganz, über sich und er selbst zu sein in einer immer zerrissener, eigensüchtiger und haltloser werdenden Zeit. Er wurde dadurch für alle Nachstrebenden ein Führer und Förderer zu einem Ziele, das weit über das künstlerische hinaus mit dem religiösen zusammenfällt. Er erzeugte auf eine ganz eigentümliche Weise den Glauben an reines Menschentum inmitten der Welt in einem Augenblicke, wo der religiöse mißdeutet, verachtet, ja verketzert zu werden begann. Er erfüllte den höchsten Beruf der deutschen Literatur, den Luthers Laienkirche vorzeichnete. Das ist seine eigenste Tat. Wir schließen mit diesen seinen Worten:

„Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Ton zu solcher Ehre bringt;
Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,
Dann kann man ihn mit Freuden andern zeigen
Und sagen: Das ist er, das ist sein eigen!

Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite
Zu leben und zu wirken hier und dort;
Dagegen engt und hemmt von jeder Seite
Der Strom der Welt und reißt uns mit sich fort.
In diesem innern Sturm und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet."



Joh. Gottl. Fichte
Nach einem Gemälde von Dähling
gestochen von Jügel



Georg Wilh. Fr. Hegel
Nach einer Lithographie von
C. Mittag, 1842



Friedr. Wilh. Jos. Schelling
Nach einem Gemälde von Stieler



Friedrich Schleiermacher
Nach einem Gemälde von L. Heine
gestochen von Schultheis





Wilhelm v. Humboldt Karl Lachmann
Nach zeitgenössischen Lithographien



Wilhelm und Jakob Grimm
Nach einem Gemälde von Elisabeth Jerichau

X
Wandlung zur Romantik

* 55 *

Die romantische Welt

Der Romantiker als Lebensdichter. Klassik und Romantik. Philosophie, Altertumskunde, Natur- und Geisteswissenschaft der Romantik

Die Zeit, die das deutsche Reich sich auflösen sah, die Deutschland bald vor die letzten Proben politischen Seins oder Nichtseins stellte, hatte zu seiner geistigen Vertretung ein Geschlecht heraufgeführt, das sich wie Goethes „Wilhelm Meister" nur zu gern mit dem unglücklichen Prinzen Shakespeares, mit Hamlet, verglich: „Die Welt ist aus den Fugen, Schmach und Gram, Daß ich zur Welt sie einzurichten kam!"

Das mächtige Emporsteigen der rein dichterischen Vertretung des Geistes schuf in Deutschland, dem alten Lande der Theologie und Schulgelehrtheit, eine neue Art Menschen. Für alle geistig Strebenden war jetzt die „Vollendung des Menschen im Dichter" ein Evangelium, das mit der gesteigerten Empfänglichkeit aufgenommen und weitergetragen wurde, die auf brachem, frisch gepflügtem Boden natürlich ist. Noch waren die Eindrücke zu frisch, der einmal geweckte Anteil in höheren Geisteskreisen zu groß, um es bei dieser Empfänglichkeit für die innere Ausgestaltung des eigenen Daseins bewenden zu lassen.

Der Dichter ist zudem Künstler. Er will wirken, und zwar kraftvoll nach außen wirken. Kein Wunder, daß so der Zustand der Genieperiode sich jetzt auf breiterer Grundlage und in entwickelteren Verhältnissen wiederholte. Die Reihen junger, phantastischer Köpfe, die jedes Menschenalter stellt, waren durchdrungen von der Macht und Bedeutung des Dichter*berufs*. Sie wuchsen heran an den Offenbarungen der Goethischen Muse; der Schil-

lersche Ideenschwung wirkte vom Theater aus in Kreisen, die früher jedem künstlerischen Luftzug dicht verschlossen waren. Die Empfänglichkeit war ungemein und zeigte sich in allen Schichten der Gesellschaft. Das war ganz natürlich. Den großen Geistern folgt ihr Publikum immer zeitlich nach. Aber unnatürlich war es, wie sich diese Empfänglichkeit äußerte. Scharen von „Dichtern“ standen mit einem Male am Platze einer kleinen Gemeinde verständnisvoller Leser. „Jung und alt und groß und klein,“ ruft Goethe entsetzt, „gräßliches Gelichter! — niemand mehr will Schuster sein — jedermann ein Dichter!“ Nun ist, so unbeschränkt der dichterische Beruf erscheint, hohes dichterisches Wirken sehr beschränkt, beschränkter als jedes andere künstlerische. Knapp bemessen ist die Zahl der Kunstwerke, die sich bilden dürfen und die sich bilden können. Jedes steht an seiner Stelle und schließt so und so viel andere aus; ein entfalteter Keim raubt hundert anderen Leben und Licht. Der Troß bald ungenießbarer Nachahmer und Umstürzler füllt die Klüfte von einem zum anderen.

Keine geistige Betätigung ist ferner so auf inneren Anteil angewiesen, so nur innerlich wirklich wie die Poesie. Sie weist jedes Anbieten nach außen zurück und dankt jeden Versuch dazu über kurz oder lang mit Verwüstung und Verfall. Läßt der Dichter es sich beifallen, bloß als Künstler seine Ideale in die wirkliche Welt hineinzutragen, so wird er zum Schauspieler. Goethe hat im „Wilhelm Meister“ die „theatralische Sendung“ des bloß künstlerisch auf die Welt wirken wollenden, dichterischen Menschen nach allen Seiten tief durchgedacht und durchgeschaut. Er gelangte zu dem Schluß, daß dieser als bescheiden hilfreicher Berufsmensch an seiner Stelle, als Arzt, *wahrhaft* heilsam *wirke*, wo er als bloß mit der Wirklichkeit *spielender* Dichter nichts als Irrtum und Zerstörung angerichtet hatte.

Aber gerade dies tiefsinnige poetische Spiel mit der Wirklichkeit, bloß weil es Wirklichkeit betraf, sagte der Zeit an Goethes Roman ganz anders zu als der „platte, prosaische“ Schluß. Die dichterische Jugend wollte endlich *Ernst* machen mit dem Spiel, weil die Zeit ernst wurde, weil die Wirklichkeit Ernst forderte. Doch dem nur *spielenden* Ernst wird draußen im wachen, wirklichen Leben außerhalb der träumenden Dichtung, gerade

je ernster sie es nimmt und meint, nur eine um so traurigere Rolle. Shakespeare betraut in seiner die Welt durch und durch spiegelnden Dichtung seine Narren mit ihr. Die Welt des Menschlichen, allzu Menschlichen kann wegen ihres natürlichen Hanges zum Sinken, zum Verderben, den sie mit allen Reichen der Natur teilt, das Ideal, das heißt den Aufschwung, die Erneuerung, den Frühling, zunächst nicht vertragen; so nötig er ihr allzeit sein mag und so sicher er sich schließlich immer wieder durchsetzt. Sie läßt es sich gerade noch im Spiel gefallen. Aber sie bekämpft es auf Tod und Leben, wo es wirklich ernst werden will. Der Dichter, der die Wirklichkeit des Ideals wirklich in die Welt hineintragen will und dabei nach Goethes Rat nicht mit sich selber anfängt, der bei diesem Wirklichkeitserlösungswerk immer bloß — Dichter zu bleiben gedenkt, wird an innerem Widerspruch zerschellen. Wahnsinn und Untergang ist sein Los, und es ist kein Zufall, daß dies traurige Geschick sich nun in immer steigender Häufigkeit wiederholt von den Riedel, Wezel, Ephraim Kuh, Lenz, Forster bis zu den Hölderlin, Heinrich von Kleist, Theodor Amadeus Hoffmann, Grabbe, Lenau und darüber hinaus den Leuthold, Nietzsche und ihren Nachfolgern in unserer Zeit.

Bequemt sich aber der Dichter als berechnender Politiker der Welt, so ist er schon keiner mehr. Er trägt dann nur dazu bei, die Meute beifalls- und brothungriger Schreiber zu vermehren, die durch die pikante Breite oder aufhetzerische Aufstellung gesellschaftlicher Unmöglichkeiten („Utopien") die Aussaat einer glücklichen poetischen Frucht zu allen Zeiten gleichgültig niederstampft. Schon die englischen Nationalökonomen des 17. Jahrhunderts fanden Gelegenheit, an ähnlichen literarischen Verhältnissen in ihrem Lande das Ungesunde, ja die soziale Gefahr überwuchernder Schriftstellerei anzumerken. Von den krankhaften Ausartungen des Denkens und der Phantasie, die das 19. Jahrhundert zeitigte, hatten sie noch keine Ahnung; so richtig sie bereits den unheilvollen praktischen Einfluß des in die Massen ausgestreuten phantastischen Aberwitzes schätzten. Was das 19. Jahrhundert hieran bietet, geht in allen seinen politischen Schattierungen im Kerne auf rein literarische Anregungen zurück. Zumal die französische

Literatur des uns gegenwärtig beschäftigenden Zeitraums bildet den Ausgang für die entgegengesetztesten Richtungen sozialen, politischen und religiösen Wahnes.

Das klare Unterscheidungsvermögen, mit dem unsere Klassiker Ideal und Wirklichkeit auseinanderzuhalten verstanden, fehlte also durchaus den Jüngern, die im Schatten ihrer Persönlichkeit in Jena und sogar in ihrem Namen ein neues Evangelium der Poesie, das romantische, zu verkünden unternahmen. Wenn Goethe schon damals sich ausdrückte, das Klassische sei das Gesunde, das Romantische aber das Kranke, so hat er in seinem Sinne den Gegensatz menschlich gekennzeichnet, der die romantische Grundlehre von der klassischen trennt. In der Wortbedeutung liegt das zunächst nicht. Danach heißt „klassisch" im allgemeinen etwas vom ersten Range. Die heutige Wortbildung „erstklassig" deckt sich mit ihm.

Der von Goethe geforderte Grad der äußeren Formvollendung und inneren Bildung verbürgt gewiß echten Werken klassischen Geistes im ganzen auch die Bezeichnung „gesund". Allein gerade Goethes Abstand von den Bedürfnissen der Masse, zu deren Wortführer im nationalen Sinne sich die Romantiker in diesen bedrängten Zeitläuften anschickend machen, ließ ihn leicht als kalt, fremd, unnahbar, ja schemenhaft verrufen und so die Goethische Bezeichnung umkehren. Das Klassische sei das Heillose; nur vom Romantischen komme das Heil. Krank, greis, tot ist für sie der vom Volke abgesonderte, sich der klassischen „äußerlichen" Form beugende gebundene Mensch. Denn er ist nicht eins, nicht ganz, nicht frei. Ganz ist nur das einheitliche Volk, und nur in ihm liegt Freiheit und Heil. Krank ist jede Bildung, die nicht das Innerste des einheitlichen Volksmenschen, sein Heil frei zum Ausdruck kommen läßt. „Krank" ist nach ihrer Philosophie die gegebene, den Klassikern seit Rousseau heilige Natur. Denn auch sie ist nicht ganz, ist zerteilt und im tiefsten Grunde äußerlich. Ja, das von den Klassikern so gern gegen alles Niederdrückende im Dasein aufgerufene Sternenzelt scheint ihr nur ein „leuchtender Aussatz am Himmel". Der romantische Geist will dem Rohen, dem Niedrigen sich innigst nahen, es durch Umwälzung in ihm zum Edlen und Hohen verkehren. Nicht durch

verklärende Form und erklärende Bildung, sondern durch den bloßen Gehalt der Wirklichkeit mittels dessen innigen Ausdrucks will er das gebundene Menschentum befreien, erlösen... Durch Versenkung in das Wissen aller, durch Ursinn und Zauberworte des ewigen urzeitlichen Volksgeistes will er das Kranke des geteilten, des „zerrissenen" Einen heilen.

Strenger bestimmt könnte dieser Gegensatz vielleicht werden, wenn man die beiden Anschauungsweisen zugrunde liegenden Philosophien zur Vergleichung heranzieht. Die klassische Richtung in Schiller ganz besonders, aber auch in Goethe, dessen Spinozismus mit der Zeit immer mehr diese Form annahm, ist vertreten durch die Kantische Lehre. Diese betont mit größter Vernunftschärfe die „empirische Realität der Wirklichkeit", d. h. ihre Bedingtheit durch die tatsächlichen Verhältnisse der uns erfahrungsgemäß gegebenen Welt. Das „An sich" der Dinge und unseres Selbst in ihnen ist aber damit nicht gegeben. Dies geht über unsere Sinnen und damit über alle Erfahrung hinaus: das ist, wie der Kunstausdruck lautet, transzendental: überweltlich. Im Rufe der Pflicht spricht es lediglich zu uns; mahnt uns daran, was wir tun, was wir sein sollen, wenn auch alle neben uns es nicht tun, nicht sind. Das ist gewiß unbestimmt, wenn man will auch „kalt und schemenhaft". Allein es unterstreicht den für die Dichtung als solche so wichtigen Unterschied von Ideal und Wirklichkeit. Kants Philosophie ist demnach empirischer Realismus, transzendentaler Idealismus: erfahrungsgemäßer Wirklichkeitssinn, überweltliche Vervollkommnungsforderung.

Der als Kants Schüler auftretende, von ihm aber verleugnete eigentliche Philosoph der Romantik, der Sachse Joh. Gottlieb Fichte (1762—1814), lehrte ganz im Gegenteil die Unbedingtheit der Außenwelt von der Erfahrung. Rücksichtslos opferte er sie den bestimmenden Kräften seines Inneren. Er fiel dadurch nur in den alten, von Kant mit Meisterschaft widerlegten, Irrtum des empirischen Idealismus (der Traumwelt) zurück. In Fichte ganz besonders wird er ein transzendentaler Realismus (Wirklichkeitsüberwelt) von verblüffender Keckheit. Was wir rings um uns wahrnehmen,

ist bloßer Schein. Durch uns nur wird es Wirklichkeit, und es soll unsere Wirklichkeit werden. Was in ihr gegen uns ist, das sind im Grunde nur wir, die wir uns unseres Selbst entäußert haben. Nur was wir selbst sind, ist unbedingte Wirklichkeit und somit über aller Welt. Es ist unsere Bestimmung, jenes äußerliche Scheinwesen mit unserem inneren wirklichen Wesen in Übereinstimmung zu bringen. Das Ich also erschafft die Welt. Es gibt nichts außer dem Ich; denn selbst das, was nicht ich bin, ist nach Fichte meine Tat. Schiller hat das verspottet in dem Xenion „Ich bin ich und setze mich selbst, und setz' ich mich selber — als nicht setzend, nun gut, hab' ich ein Nicht-ich gesetzt." In dieser Fichteschen „Wissenschaftslehre" nun erkannte die als Schule auftretende Romantik mit der französischen Revolution und Goethes „Wilhelm Meister" „die größten Tendenzen (Zielbestrebungen) des Zeitalters".

Man wird nicht umhin können, daraus zunächst eine romanhaft revolutionäre, selbstherrliche Weltanschauung herauszulesen. Die Art, wie (vgl. oben S. 126) Goethes „Meister" aufgefaßt wurde, entsprach ganz dem durch nichts bedingten Spiel mit der Welt und dem Leben, wozu Fichtes „Wissenschaftslehre" oft genug die philosophische Unterlage hergeben mußte. „Goethes Meister ist der Meister vom Stuhl einer romantischen (Freimaurer-) Loge geworden", äußert Jean Paul. Dies hinderte zwar nicht, daß die von einer „romantischen Loge" sehr abweichenden Bestrebungen des Werkes in dieser Loge selbst deutlich gefühlt wurden. Ihr Einsetzer Novalis erschrak über die völlige Poesielosigkeit des Goetheschen Romans, der doch in seinem Vortrag wieder die höchste Kunst biete: „Künstlerischer Atheismus (Prosa) ist der Geist des Buches." Daß die Romantik die Poesie wo anders suchte als in der Darstellung des Lebens, daß sie sie im Leben selber suchte, erhellt daraus mit genügender Deutlichkeit.

Die Romantik gibt somit schon in ihrer selbstgewählten Bezeichnung eine Andeutung ihres Verhältnisses zu den eigentlichen Aufgaben des Dichters, als Menschenbildners wie als Künstlers. Sie will Poesie nicht dichten und darstellen. Sie will Poesie wahrhaben und leben. Das Wort „romantisch" tritt

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugleich mit der Überhandnahme des Romangeschmacks in der Literatur auf. Es bedeutet zunächst nur das Eigenschaftswort zu „Roman“, nimmt aber sehr bald unsere jetzige Färbung von „romanhaft“ an: d. h. abenteuerlich, seltsam, unwahrscheinlich. Es erlangt schließlich die ihm eigentümliche Ausdrucksfähigkeit für poetische Begebenheiten und Gefühle, welche die neue Schule zum Inhalt des Lebens erhob. Diese kennzeichnet sich also selbst mit einem Worte, das von derjenigen poetischen Kunstgattung hergenommen ist, in der das Überfließen poetischer Vorstellungen in das gewöhnliche Leben und den Lauf der Welt die Hauptwürze bildet; die von jeder Form Abstand nimmt und im materiell Poetischen, um sich so auszudrücken, im phantastischen Stoff ihre bekannte verführerische Anziehungskraft entwickelt. So ist auch das, was die romantische Schule mit einer Heftigkeit, als ob weder Winckelmann noch Herder gelebt hätten, als das Muster klassischen Daseins hinstellte und nach der Art moderner Neuwortbildner alsbald mit dem Allwort „Griechheit“ bezeichnete, im Grunde mehr eine romanhafte Lebensforderung denn ein künstlerisches Ideal: ein Schwelgen in Träumen maßloser Sinnenfreiheit. Wir werden es in Schlegels „Lucinde“ wie als Vorwort zur Literatur des neuen Jahrhunderts zutage treten sehen.

Wo diese Sehnsucht nach dem Griechentume als dem Ideal schöner Menschlichkeit mehr ist wie damals namentlich bei dem Berliner geistlichen Vertreter Platos in der Romantik, Friedrich Schleiermacher (1768—1834), da „legt“ es nach den Worten eines wohlwollenden Beurteilers aus dem eigenen Lager, Schellings, „gar sehr an den Tag, daß alles Männliche nicht nur, sondern das allgemein Menschliche darin ins Weibliche übergegangen ... Den Frauen, ihrer Fassungskraft, ihrem Verständnis, ihrer Neigung wird vor allem gehuldigt.“ Die romantische Altertumswissenschaft, die in den Heidelberger Professoren Daub und Creuzer der neuen Richtung eine gelehrte Zeitschrift („Studien“, seit 1805) öffnete, zog damals aber auch den tragischen Lebensroman in ihre Kreise. Das Frankfurter Stiftsfräulein Karoline von Günderode, unter

dem Namen „Tian“ (nach dem griechischen Baumeister Dian in Jean Pauls „Titan“?) ihre redende lyrisch-dramatische Zeugin, erdolchte sich (1806) am Rheinufer aus schließlich aussichtsloser Liebe zu dem weit älteren, verheirateten Creuzer. Die düstere ägyptisch-phönizische Mysterienweisheit, in die Creuzer in seiner „Symbolik“ (1810—1812) „die Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen“ auflöste, erfüllte in widerspruchsvoller Weise die Erwartungen, die man auf „die Griechheit“ als neues Lebensprinzip der „Befreiung“ des einzelnen von allen Schranken gesetzt hatte. Sie enthüllte allegorisch die sittlich-geistige Bedeutung der olympischen Götter und suchte überall in ihren sinnbildlichen Beigaben das Tau (T), das Zeichen des Kreuzes. Nun aber mochte Goethe Schellings, ihres Philosophen, (Creuzersche) „Gottheiten von Samothrake“ (1815), die „Kabiren“, die „vom Niedrigsten, dem Hungertriebe, zum Höchsten, der Gottheit, streben und führen“, im Faust II abfertigen als „sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen“. Das ist eine Gattung, die Goethe, dem auch hier Entsagenden, verhaßt war und trotzig absticht von dem Hinüberflüchten Schillers aus dem „engen dumpfen Leben“ in die „idealische Welt“ seiner Dichtung.

Doch die Romantiker strebten immerhin Wahrheit an in ihrer Lebensdichtung. Sie wollten sein, was sie dichteten und dachten. Sie vermochten es nicht, was der „bloße Dichter“ soll: der Welt zu geben, was der Welt ist, und Gott, was Gottes ist. Sie wollten alles oder nichts: den Himmel in der Welt erleben oder lieber den Tod erleiden. Ihre Weltabkehr, zu der gerade sie sehr bald von ihrer Weltverhimmelung hinübergetrieben wurden, war daher nicht wie die der Klassiker eine freie, künstlerische, welche die Welt von sich ab und nur innerlich tätig im Auge behält. Sie ward vielmehr religiös-leidend im Banne des menschlichen Leidens und ringt dunkel danach, erleuchtend nach außen zu wirken. Sie neigte zu der Zauberlehre (Magie), einer geistig-körperlichen Geheimwissenschaft. Erhaben über dem Satze vom Grunde, wollte diese durch verborgene Kräfte der Natur, durch Gefühlsmagnetismus Sympathien und Antipathien (Anziehung und Abstoßung leiblich-seelischer Grundstoffe), Erd-, Mond- und Sterneneinflüsse unmittelbar gewiß heilend, be-

lebend, beherrschend auf die Welt wirken. In Jena lebte noch in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts der alte mystisch-alchimistische Arzt und christliche Philosoph Jak. Herm. Obereit (s. o. Bd. I, S. 189). In freier Lehrtätigkeit, von Goethe und Schiller vor äußerstem Elend bewahrt, wirkte er auf eine sich gegen die Berliner Aufklärung empörende Jugend. Er war Lebensfreund Wielands, des aufklärerisch verkappten jesuitenfreundlichen Romantikers und Schwiegervaters des Kantapostels Reinhold (früheren Paulanermönchs). Die ersten Entdeckungen auf dem Gebiete der tierischen Elektrizität durch Galvani schienen damals Einblicke in eine neue Wunderwelt zu eröffnen. Naturkunde und Medizin wurden unter dem Einfluß romantischer Vertreter: des „anthropo-geologischen" Naturphilosophen (geborenen Norwegers) Heinr. Steffens, des Physikers Joh. Wilh. Ritter, des Münchener Naturpsychologen G. H. Schubert, des später politisch hervortretenden Herausgebers der Allgemeinen Naturwissenschaftlichen Zeitschrift „Isis" Lorenz Oken (fuß), zu poetischen Wissenschaften und magischen (zaubernden) Berufen. Schon Obereit war Mitglied der Münchener Akademie. Die neubegründete bayrische Universität Landshut ward nach Jena der Mittelpunkt der romantischen Naturwissenschaft.

Der Münchener medizinische Bergrat Franz Baader (später Professor der Philosophie an der Universität), demokratisch gerichteter Katholik, glaubte zuerst (um 1795) „durch die Erzeugbarkeit des Bösen in uns" die naturwissenschaftliche Begründung der Theologie gefunden zu haben. An den Schriften des „unbekannten Philosophen" der Franzosen des 18. Jahrhunderts Louis Claude de Saint-Martin (über „Irrtum und Wahrheit", den „Menschen der Begierde", den „neuen Menschen") machte er den Übergang zur „geheimen Naturwissenschaft von Gott". Diese, die mystische Theosophie des „philosophus teutonicus" des 17. Jahrhunderts, Jakob Böhme, die alleinige Versenkung in die Gottnatur erprobte an ihnen die Erleuchtungskraft, die sie an ihrem Schöpfer bewährt hatte. Wie Fichte die philosophische Voraussetzung, so ist die mystische Naturphilosophie des genialischen Schwaben Friedr. Wilh. Jos. Schel-

ling (1775—1854) die Folge und der notwendige Ausdruck der Romantik. Er erneuerte die neuplatonische Idee der „Weltseele“. Als „Heinz Widerporst“, der „Naturkenner von innen und außen“ u. a. hat er sich (1802) im romantischen Musenalmanach auch dichterisch ausgesprochen (vgl. u. S. 333). Seine Unterschrift „Venturus“ (= der da kommen soll), vom Herausgeber in Bonaventura (gute Verheißung) verändert, hat Anlaß gegeben, ihm ein phantastisch-romanhaftes Erzeugnis der damaligen Tagesliteratur, die „Nachtwachen“, wohl von Friedr. Gottlob Wetzel, zuzuschreiben. Schien ihm damals

„eine Religion die rechte,
So mußte sie in Stein und Moosgeflechte,
In Blumen, Metallen und allen Dingen,
So zu Luft und Licht sich dringen,
In allen Höhen und Tiefen
Sich offenbaren in Hieroglyphen.“

Später näherte sich diese ägyptisch-griechische Naturreligion der christlichen auch bei Schelling in der „Philosophie der Offenbarung“. Ein erst aus seinem Nachlaß bekanntgewordenes Platonisches Gespräch „Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt“ hat auf diesem Wege bedeutende Wirkungen ausgeübt, den christlichen Unsterblichkeitsglauben lebendig zu erneuern. Man setzt es jetzt schon in die Jahre 1809—1810 nach dem Tode seiner ersten Frau Karoline Michaelis, zuletzt geschiedene Schlegel, der Aspasia und griechischen Sibylle der Romantik.

Die Religion wurde schließlich die letzte Zuflucht des überall in der Welt vergeblich den Einklang mit dem Unbedingten suchenden romantischen Gemütes. Es lernte einsehen, daß hier der Boden für die ersehnte Wirklichkeit der Dichtung sei; daß es auf ihm nicht sowohl darauf ankomme, zu denken und zu dichten, sondern zu glauben und zu tun. Nicht zufällig ergriffen die Romantiker die Religion in derjenigen Form, in der sie am entschiedensten und sinnfälligsten in die Welt eingreift, im Katholizismus. Das eben noch nüchtern aufklärerische Heiligenbilder, Wunder und Mönche verhöhnende Deutschland schlug um in einen wahren Kultus der

Andacht zum Bilde, zum Heiligen, zur Gottesmutter. Die Revolutionskriege überschwemmten Deutschland mit legitimistischen, d. h. die Rechte des Adels und der Geistlichkeit verfechtenden Emigranten, Vertriebenen aus dem katholischen Frankreich. Die Napoleonische Herrschaft häufte die amtlichen, außeramtlichen, familiären Berührungen mit ihm. Es mag den Überschauer der neueren Literaturgeschichte somit wohl wundersam berühren, daß er am Ziele des langen, vielgestaltigen Weges durch drei Jahrhunderte wieder an den Ausgangspunkt zurückversetzt wird; daß der Lauf dieser ganzen weitausgreifenden Geistesbewegung, die an die Reformation anknüpft, sich in sich selbst zurückzuschlingen scheint; daß die durch Luther entfesselten geistigen und gemütlichen Bedürfnisse nach Durchprobung aller nur möglichen Auskunftsmittel sich endlich bei dem beruhigen mußten, was sie von Anfang an besessen hatten.

So vollständig und endgültig erfolgte aber die Wiederherstellung des Katholizismus in der deutschen Literatur keineswegs. Ihr eigener Literarhistoriker, Joseph von Eichendorff, hat von der „katholischen Gesinnung" gesprochen, die „die Romantiker träumten, aber nicht hatten". Die Romantik trug in sich selbst den Keim, der sich zerstörend auch gegen dies äußerste Beruhigungsmittel ihrer poetischen Unbedingtheitssehnsucht kehrte. Eine große Rolle in der romantischen Theorie und Dichtung spielt der Weltspott, jene „Ironie", die eine der hauptsächlichen Kräfte in der romantischen Stimmung bilden soll. Diese Ironie ist der Ausdruck der selbstherrlichen Erhebung über die gesamte Weltbedeutung, wie sie dem romantischen Ich angemessen dünkt. Sie entspringt aus der Erkenntnis der Traumhaftigkeit, der wechselvollen Flüchtigkeit und dauernden Nichtigkeit nicht etwa bloß unseres Daseins, sondern der Welt überhaupt. Diese Ironie, die als besonders starke Fortführung des englischen Romanhumors in Jean Pauls gefühlsseliger Laune einsetzt, als Shakespeares Schatten durch alle Erzeugnisse der eigentlichen Romantiker spukt, fand endlich ihre eigentliche Bestimmung in der Vernichtung ihrer Mutter, der Romantik selbst.

Den dauernden Gewinn aus der romantischen Bewegung zog, eigentümlich genug, die Geisteswissenschaft. Die Wertung

von Kunst und Dichtung als Wirklichkeit kam der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihnen zugute. In der Geschichte der Dichter ist die Dichtung tatsächlich als Wirklichkeit zu nehmen. Die Rücksicht auf das Volkstum griff über auf Verfassung, Recht, Sitte, Sprache und überall auf ihr geschichtliches Werden. Der Blick der Forscher, wie der Dichter, für die Deutschland jetzt nur noch ein geschichtlicher Begriff sein durfte, lenkte sich zurück nach den Blütezeiten der alten Reichsherrlichkeit. Die Welt des Mittelalters, für welche die Ritterromane ja den Namen „romantisch" in erster Linie in Anspruch nehmen ließen, löste diejenige der „Griechheit" immer mehr ab. Und hier ist es, wo die Romantiker ihre besonderen Verdienste haben in der Erweckung eines nachhaltigen Anteils an den lange vernachlässigten Zeiten, denen schon Goethe und Herder das Ekelwort „gotisch" als „barbarisch" abzunehmen gesucht hatten. Sie vollendeten Herders und Goethes Bestrebungen nach einer Ausschöpfung der volkstümlichen Dichtung zumal nach der Seite des Märchens, der Legende, des kindlich schlichten Herzensgesanges. Sie gingen vielleicht zu weit in der Abtrennung und geflissentlichen Herabdrückung alles streng Kunstmäßigen in der Beurteilung der Poesie überhaupt. Sogar das Recht wurde von Savigny, dem romantischen Begründer der geschichtlichen Rechtsauffassung, ausschließlich als Schöpfung des Kindheitsgeistes der Völker angesehen (1814); „unserer Zeit der Beruf für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft" abgesprochen. Jene naturandächtige Weltabkehr war es, die die Romantiker zu der durch die englische Besitzergreifung Ostindiens neu erschlossenen Sanskritliteratur hinüberlockte, wo das Nirwana, die Vernichtung der Welt im Geiste, als das Ziel menschlichen Strebens alle Äußerungen durchdringt.

Die Leistungen der Germanistik, Romanistik und vergleichenden Sprachwissenschaft wuchsen unmittelbar aus den Kreisen der Romantiker hervor. Unter ihnen sind die Grundlegungen Jakob Grimms auf allen Gebieten der deutschen Altertumsforschung auch als Äußerungen eines hervorragend dichterischen Gemütes hervorzuheben. Ihm reiht sich der schwäbische Dichter Ludwig Uhland an als Besitzergreifer des romanischen

Forschungsgebiets der Dichtungsgeschichte. Friedr. Karl von Savignys in Goetheschem Stile geschriebene „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter“ (1815—31) zeigt die gegenseitige Berührung und Förderung von juristischer Germanistik und Romanistik. Franz Bopps „Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache“ (1816) verrät schon im Titel, wie die Wissenschaft der Sprachenvergleichung aus dem Sanskritstudium herauswächst.

Dies ganze neue wissenschaftliche Leben erblüht unmittelbar aus dem Schoße der sich selber als solche bezeichnenden „romantischen Schule“.

* 56 *

Die romantische Schule

Die Schlegel als Väter der romantischen Literaturgeschichte. Lucinde und die romantischen Frauen Karoline und Dorothea. Tieck. Wackenroder. Novalis (Fr. von Hardenberg). Otto Runge. Ernst Schulze. Joseph von Eichendorff

Die Begründer der romantischen Schule, die Brüder August Wilhelm (1767—1845) und Friedrich Schlegel (1772—1829), aus einer literarischen Familie, Söhne des einstigen Bremer Beiträgers, späteren hannöverschen Pastors und Generalsuperintendenten Joh. Adolf Schlegel, traten mit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre auf den Plan. Sie verkörpern in Leben und Sterben, in ihren Schicksalen und Wandlungen den Geist ihres Geschlechts mit Bewußtsein. In gemeinsamen Veröffentlichungen („Charakteristiken und Kritiken“ 1801) haben die Brüder die Gemeinsamkeit ihres Wirkens hervortreten lassen. Beide Schlegel vereinigen die breiteste, literarisch-künstlerische Bildung, viel Einsicht in die charakteristischen Arten poetischen Schaffens, viel Urteil über die Bedingungen seiner Wirkung, vor allem einen eigentümlichen Scharfblick für äußere Blößen, wie

für das äußerlich Auszeichnende und Unterscheidende in der Erscheinung des Dichters: alle die Eigenschaften, die sie zu Meistern der literarischen Tageskritik machen, mit eigentlich poetischer Unfruchtbarkeit. Sie gelangten nicht wie Lessing, in dessen „Aufrichtigkeit" sich Friedrich Schlegel (mit einer Blütenlese: „Geist aus L.s Werken" 1799) zu spiegeln liebte, am Stabe ihrer Kritik auf den Parnaß. Sie umstreiften seine Zugänge von allen Seiten. Sie haben in ganz anderer Ausdehnung, als es bisher selbst nach Herder üblich war, in Poetik, August Wilhelm auch in griechheitlich tänzelnder deutscher Metrik, in Literatur- und Theatergeschichte eine wissenschaftlich vollständige Ortskunde und Höhenmessung des Dichterberges zustande gebracht, aber der Zutritt zu seinen Höhen selbst blieb ihnen verschlossen. Sie haben alle möglichen Standpunkte durchgeprobt. Sie haben sie geistreich und wirkungsvoll erörtert, aber ihr eigenes Leben ward nicht viel davon berührt. Es gestaltete sich bei Wilhelm flach, salonmäßig verblasen, geckenhaft eitel; bei Friedrich, der ungleich tieferen Natur von den beiden, kirchenstreng und genußsüchtig.

Jener Geist um des Geistreichseins willen, der eigentümlich französisch ist und bislang in Deutschland bei aller Franzosenmodesucht noch niemals hatte Eingang finden können, wurde durch sie hier eingewöhnt. Schon früh waren die französischen Aphorismen- (Lehrspruch-) Präger, die Larochefoucauld und Chamford mit ihrer nicht immer vollwichtig ausgemünzten Lebensweisheit Friedrich Schlegels Vorbilder in einer „Philosophie der Philosophie" in „Fragmenten" (d. i. Bruchstücken, 1797/1798) und „Ideen" (1799). Die Wahrheit könne nur durch ihre Umkehrung, der Sinn durch den Widersinn gefunden werden. In Wilhelms enger Verbindung (seit 1804) mit der Frau von Staël, der Verfasserin des Buchs „Über Deutschland" (1810), vollzog sich sinnbildlich die Vermählung der französischen Salonbildung mit dem deutschen Geiste.

Das französische Muster des „conférencier", des Vortragskünstlers, vor allgemeinem Hörerkreis, hat Wilhelm Schlegel (1803) mit seinen Berliner „Vorlesungen (I, II:) über die klassische und (III:) über die romantische Literatur" im Geiste seiner Schule nach Deutschland übertragen. Hier gerade entdeckte er Calderon, den spanischen Priesterdramatiker, den

er später bei Wandlung der Literaturmode aus seinen Werken strich. Durch seine Wiener „Vorlesungen über dramatische Literatur" (1808) pflückte er für das Ausland die Früchte von Lessings Dramaturgie. Jetzt erst merkten die Franzosen darauf, daß man in Deutschland ihr Theater nicht mehr maßgebend fand, da hier selbst an der „Phädra" ihres Racine grundstürzende Ausstellungen gemacht wurden.

Wilhelm Schlegel hatte als Jünger Bürgers in Göttingen angefangen. Er hatte das schwierige Geschäft übernommen, die Derbheiten seines Meisters gegen Schillers Kritik glatt zu rechtfertigen. Er hatte alsdann ebenso glatt nach Bürgers Tode Schillern seine gewandte überall verwendbare und verwendete Feder für die „Horen" zur Verfügung gestellt, bis die Ungezogenheiten seines Bruders einen völligen Bruch mit Schiller herbeiführten (anläßlich des Romans Karolinens von Wolzogen). Auch im Hinblick auf Goethe muß die Literaturgeschichte bestätigen, was der von den romantischen Führern vornehm beiseitegesetzte Schiller dem Freunde ärgerlich zurief, wenn die Anmaßungen im selbstbewußten Antreten des Goetheschen Erbes zu arg wurden. Goethe schien ihm für die Romantik nur ein deckender Name zu sein, um recht andersgeartete Bestrebungen damit in Schwung zu bringen. Es war ihm unbegreiflich, wie ein August Wilhelm Schlegel die „sachlose Wortstrenge" seiner Kritik, die „herzlose Kälte" seiner Poesie mit wirklichem Gefühl für Goethes Dichtungen vereinigen könne. Über Friedrich Schlegel äußert er zu Goethe, „der Laffe meinte also, er müsse dafür sorgen, daß Ihr Geschmack sich nicht verschlechtere". So wenig Schiller dem romantischen Brüderpaar und zumal dem persönlich früh mit ihm entzweiten Friedrich gerecht wird, so begründet ist sein Verdacht über ihr zweideutiges inneres Verhältnis zu Goethe.

Es erfolgte dann mit dem neuen Jahrhundert in dem unromantischen Berlin die Aufrichtung des neuen romantischen Bundes. Friedrich Schlegels Zeitschriften „Athenäum" (seit 1798) und „Europa" (seit 1803) sind seine Werkzeuge. Goethe, Shakespeare, die Griechen, deren neuerstandenen Herold Friedrich in Abhandlungen und dem Bruchstück einer geistreich phantasierenden antiken Literaturgeschichte abgab, waren zunächst die Losung.

Der „Fortschritt" ins Unendliche ist gegenüber dem „Kreislauf" der alten Geschichte Ziel der neuen; „Freiheit ohne Schranken" Bestimmung der Menschheit. Inzwischen belehren die „Fragmente" im „Athenäum" über die „Ernsthaftigkeit seines Witzes" und seine „Philosophie der Ironie". Den „Historiker als rückwärts gewendeten Propheten", und den „Geist des Mystizismus" beschwört schon die Griechheitszeitschrift „Athenäum" am Schluß (in den „Ideen"). Ihr gegenüber zeigt die „Europa" entschiedenste Neigungen zum Mittelalter, zum Norden und Orient, zu diesen „Polen des guten Prinzips". Sie verbindet damit bereits die rückschrittlichsten Anklagen gegen ihren „tiefstgesunkenen", „im Denken und Dichten unnatürlich geteilten" Weltteil. Er ist „klimatisch unfähig" für ihre natürliche Einheit in der — Religion. Wir leben in seinem eigentlichen Mittelalter, einer Übergangszeit. Der Pariser Aufenthalt, den hier die „Reise nach Frankreich" ankündigt, zeitigt als Frucht des Studiums der Sanskrithandschriften das Einleitungswerk für den Zug nach dem Osten in der deutschen Literatur: „über die Sprache und Weisheit der Inder" (1808).

Wilhelm Schlegels meisterhafte Shakespeareübersetzung (1797—1801, Richard III. 1810), eingeführt in Schillers „Horen" mit „etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters", ließ Tieck von seinem Hausfreunde Wolf Grafen Baudissin und seiner Tochter Dorothea zu Ende führen. Sie ist der bleibende Gewinn, den die Literatur aus dem poetischen Wirken der beiden Brüder gezogen hat. Selbst in ihren philologischen Mängeln mit ihr in zahllosen Anführungen, in geflügelten Worten verwachsen, kann sie aus ihr nicht mehr weggedacht werden.

Über die Tragödien, den schönrednerischen Mütterstreit von Wilhelms antikem (Euripideischem) Priesterdrama „Jon", die verworrene Großmut von Friedrichs spanisch-ritterlichem Eheentsagungsstück „Alarkos" täuschte man sich nicht oder nicht lange, gerade weil Goethe sie nur mit seinem donnernden Widerspruch auf dem Weimarer Theater durchfallen ließ. Von der überfließenden lyrischen Tätigkeit des formgewandten Älteren ist vielleicht nur die Romanze von der Rettung des Sängers „Arion" durch einen Delphin übriggeblieben sowie die dichterische Charakteristik hauptsächlicher Verse und Strophen (Hexameter, Trimeter, Sonett). Seiner Formgewandtheit verdankt die deutsche Dichtung die Anleitung zu den überkünstlichen Strophen der romanischen Völker, die die Romantik in ihr heimisch gemacht hat. Innerlicher, ja gelegentlich innig spricht sich in solchen Strophen der Jüngere aus: so in dem Rondell („Ringelgedicht"): „Schaff das Tag-

werk meiner Hände, — hohes Glück, daß ich's vollende." Selbst die überfließende Vaterlandsdichtung bewahrte sein schlicht, fast trocken gehaltenes „Gelübde". Robert Schumann hat über sein tiefsinnigstes Klavierwerk (op.17) Friedr. Schlegels Worte gesetzt: „Durch alle Töne tönet — im bunten Erdentraum — ein leiser Ton, gezogen — für den, der heimlich lauschet."

Ein dichterisches Werk von der äußersten Formlosigkeit hat freilich in seiner Weise Schule gemacht: Friedrichs „Lebensroman" Lucinde (1798), ein Erzeugnis von jener anspruchsvoll überschwenglichen Schulfuchserei der Sinnenfrechheit und jener unflätigen Lehrhaftigkeit, wie sie später in Blüte traten.

Julius, ein „Maler" (?), zwischen den ehrbaren Koketten der Gesellschaft und den Opfern der Unehrbarkeit hin und her geworfen, wird darin von seinem Witz und seinem Spiel mit dem Selbstmord geheilt. Er lernt durch Lucinde, eine in Geist und Liebe gleich bewanderte junge Künstlerin, die „wahre Liebe" in der eben angedeuteten Weise kennen. Damals war so etwas in Deutschland neu: „Es ist an der Zeit", heißt es darin (nach Goethes „Märchen"). Die einzige Auflage bezeugt hinreichend, daß es nicht aus literarischer Berechnung hervorging. Der Prediger an der Berliner Charité Schleiermacher, Julius' Freund Antonio!, war soeben (1798) mit „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" hervorgetreten. Als Enkel eines Herrnhuters suchte er damals (1800) in „Vertrauten Briefen über die Lucinde" die Heldentat gegen die heuchlerische „Engländerei" vor dem höchstangängigen geistigen Gericht zum Verdienst zu stempeln. In den „Monologen" (1801), Selbstgesprächen eines von der Zeit völlig Unverstandenen, führte Schleiermacher die begeisterte rhythmische Prosa des Schlusses der Lucinde fort. Er vermittelte wohl die „Ironie" seines Platonischen Weisen Sokrates an den romantischen Freund.

In dem Leben der Brüder spielen geistreiche Frauen, die die Schranken ihres Geschlechts als Fesseln ihres Geistes empfinden, eine große Rolle. Wilhelm hatte seine „Karoline", die Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis, die Forsters politisches Abenteuer in der jakobinischen Mainzer Revolution teilte; Friedrich seine Dorothea, die Tochter Mendelssohns, die sich von ihrem Manne, dem Kaufmann Veit, dem Vater der beiden „nazarenischen" Maler, seinetwegen scheiden ließ. Sie hat ihrerseits ihren „Lebensroman" in dem bezeichnenderweise unvollendeten „Florentin" hinterlassen (1801). Florentin, ein Kind geheimer Geburt, findet in einer frommen Gräfin seine Mutter. Es ist

„Julius“ von „Lucinde“ in der Unrast seines „schönen Leichtsinns“ geschildert.

Die Umkehr der romantischen Schule nach diesen verfänglichen Äußerungen des neuen Geistes erfolgte ja nun, wie bereits angekündigt, in der von Friedrich Schlegel glänzend vertretenen neukatholischen Richtung. Sein Weg von der „Lucinde“ bis zur „Philosophie des Lebens“ auf der Grundlage des Sakraments der Ehe (1827) wirkt hier vorbildlich. Beherrscht sie in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die Schule nur poetisch im Sinne der mittelalterlichen Romantik, so schreitet sie 1808 mit Friedrichs Übertritt zum Katholizismus zu tätlichen Folgerungen fort. Eine Rezension Friedrichs in den „Heidelberger Jahrbüchern“ über Stolbergs „Religion Jesu“ kündigte das Ereignis bemerkenswert an. Wien, das schon den älteren Schlegel glänzend aufgenommen hatte, bot schließlich den Boden für die romantische Werbetätigkeit, den Friedrich in Berlin, Paris, Köln nicht hatte finden können. Seine Wiener Vorlesungen über die neuere Geschichte 1810, über Philosophie der Geschichte 1828 sehen im „Adel die erste Grundkraft des Staates“, im Papst den geordneten Vertreter der Machtbefugnisse des Volkes, in Luther den „Vater der Revolution“. An ihre Fortführung im politischen und philosophischen Sinne durch Görres, Adam Müller, Windischmann, Baader; wie an den ungemeinen Gewinn, den die moderne wissenschaftliche Bearbeitung der katholischen Theologie aus der neuen Philosophie der Mythologie und Religionsgeschichte gezogen hat, muß hierbei noch wenigstens erinnert werden. In Wissenschaft und Politik löste sich so schließlich die romantische Lehre auf. Friedrich endete als Diplomat der Metternichschen Ära in Wien und am Bundestage; Wilhelm leitete als Professor in Bonn vielfach, besonders auf dem Sanskritgebiete, nach den Anregungen seines Bruders die breite, Stoff sammelnde, spezialisierte Gelehrsamkeit ein, die das Jahrhundert kennzeichnet.

Als das Haupt der Schule nach der dichterischen Seite, als der Erfüller von Fr. Schlegels „Drittem Evangelium“ galt ihr bald nicht mehr Goethe, sondern L u d w i g T i e c k (Sohn eines Seilermeisters, 1773—1853). Als Berliner, als literarischer Pfleg-

ling Nicolais vermag er die Schroffheit des Einsetzens der romantischen Bewegung besonders scharf zum Bewußtsein zu bringen. Tieck ist sicherlich derjenige Romantiker, der in der Breite seines Lebens und Schaffens die Verheißungen der „Schule" am glücklichsten und sinnfälligsten verwirklicht hat. Sein gefälliges, heiteres Wesen, sein erstaunliches Vorlesertalent, das seinen Ruhm als Dichter fast beeinträchtigt und überdauert, seine Theaterwirksamkeit verschafften ihm eine Art Goethescher Erbfolge in Dresden, mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. einen glänzenden Lebensabend in Berlin.

Hinter der weiten Wanderung des Goetheschen Lebens erscheint seine romantisch-ästhetische Spazierfahrt gemütlich-harmlos. Man vergleiche seine italienische Reise (1805/1806) und ihr literarisches Erträgnis in reimlosen freien Rhythmen. Er unternimmt sie zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, schreibt im Vatikan brav altdeutsche Handschriften ab, verweilt behaglich bei Bettlern, Pilgern und Straßenszenen. Goethe mochte das im Auge haben, als er über Tiecks Nachahmung seiner Lebensart ihm gelegentlich ein Wort hinwarf. Tiecks Bildungs- und Lebensgang kennt weder die sittlichen Abgründe noch die dichterischen Erhebungen des Goetheschen. Er bleibt im ganzen auf einer anmutig gleichen Fläche. Der jugendliche Aufklärungsnovellist für den Nicolaischen Verlag in der Musäusschen Sammlung „Straußfedern" (1795—1798) kommt am Ende seines Lebens nach durchschwärmter „mondbeglänzter Zaubernacht" katholischer Romantik behaglich wieder zutage.

Der englische Verführungsreueroman seiner Jugend „William Lovell" (1795, tatsächlich nach dem d a m a l i g e n Pariser Zola: Retif de la Bretonne) erscheint gemütlich neben „Peter Lebrecht", der „Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten" gegen die Siegwartmode. Tieck macht niemals den Eindruck, als ob ihn etwas sonderlich tief berührte. Wenn für irgendeinen Schriftsteller der Schule, so war für ihn die „romantische Ironie" recht eigentlich erfunden. Seine drolligen dramatisierten Märchendichtungen, in denen an dem Faden eines alten Märchenstoffs („Der gestiefelte Kater", „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack", „Däumling") ein bunter satirischer Karneval von Anspielungen,

Persönlichkeiten und Symbolen durcheinanderquirlt, führten ihn zum Bruch mit Nicolai und zu den Romantikern.

„Die verkehrte Welt“ (nach Christian Weise) eröffnet sie (1797, erschienen 1799 in Bernhardis Bambocciaden) als Vorspiel auf dem Theater. Der romantisch närrische Skaramuz (Scharmützel) wird hier statt des von den Aufklärern steckbrieflich verfolgten Musengottes auf den Thron des Parnasses gesetzt. Der verhöhnte „kleine Thomas“, genannt Däumchen (das ist der an Wuchs kleine Tieck) bringt schließlich (1811) den Riesen Oger (die Philisterliteratur) um, der Frau Malvine (die Poesie) zu seinem häuslichen Dienst gezwungen hat. Er befreit zum besonderen Vergnügen der späteren Lehrer der Derbheit in der Kunst den vom Riesen zu seiner Unterhaltung unablässig schmerzhaft geprellten (Kritiker) Hofrat Semmelziege; versöhnt ihn mit seiner prüden Gattin, die seinen schmerzhaftesten Körperteil nie nennen hören kann, und verheiratet Frau Malvine poetischer. Der Kater (1797) vertritt die Romantik, sein enterbter Herr, der Bauernbursche Gottlieb, das Königtum; „das Gesetz, ein P o p a n z“, der schließlich vom Kater verspeist wird, die Staatsidee der Revolution.

Gottliebs Sohn Z e r b i n o (1799) trägt seinen Namen nach dem tapferen Kronprinzen von Schottland aus Ariost, dem fernen Liebhaber der von Roland beschützten Sarazenin Isabella. Fr. Schlegels Empfehlung des Nordens und Orients klingt hier bereits hinein. Zerbino sucht vergebens den guten Geschmack, bis er endlich in den Garten der wahren (romantischen) Poesie gelangt, in dem Blumen, Bäume, Springbrunnen und sogar die Himmelsbläue singen. Doch das hilft ihm nichts. In seiner Abwesenheit ist sein Hund Minister geworden und rottet alle Poesie als Aberglauben aus. Der Prinz wird für verrückt erklärt, bis er aller Poesie feierlich abschwört. Im „jüngsten Gericht“, einer Vision (1800) in Tiecks „poetischem Journal“, wo die Prüden sich alle nackt vordrängen, um ihre Schamhaftigkeit zu zeigen, wird der Verfasser des Zerbino wegen seiner Frevel an führenden Persönlichkeiten der Literatur, so dem klassizistischen Kritiker Böttiger, der im Publikum des Katers auftritt, zur Rechenschaft gezogen. Diese Lustspiele haben Tieck im Berlin des hauptsächlich angegriffenen Kotzebue unmöglich gemacht. Es wurde diesem nicht schwer, Friedrich Wilhelm III. zu überzeugen, daß Gottlieb ihn, den König, vorstelle; wie denn der Kronprinz wirklich ein Prinz Zerbino geworden ist.

Tieck hat der Schule ihren „dichtenden Dichter“ gegeben, auf den sie mit Stolz hinweisen konnte, und den „entdeckt“ zu haben Wilhelm Schlegel sich noch später mit Vorliebe rühmte. Dem ganz zufällig gewählten Titel seiner 1799 erschienenen „Roman-

tischen Dichtungen", in denen der Zerbino bereits erschien, soll die Schule jetzt ihren Namen verdanken. In den gemeinschaftlich mit seinem Studienfreunde Wackenroder verfaßten „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), nach dessen frühem Tode 1799 vermehrt herausgegeben als „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst", in dem altdeutschen Künstlerromane „Franz Sternbalds Wanderungen" (1798), der ein Denkmal des Freundes wurde, hat Tieck die mittelalterliche, katholisierende Kunstbegeisterung als eigentliche Grundstimmung der Romantik eingeführt. Aber auch hier ist er nur Form gebender Vermittler. Als Schöpfer dieser eigentlichen Seele der Romantik erscheint der scheu in sich zurückgezogene, ganz in Andacht zur Heiligkeit der Kunst aufgehende, aber sie gehorsam dem Berufe seines Vaters aufopfernde Berliner Kammergerichtsreferendar Wilh. Heinr. Wackenroder (1773—1798).

Vier Jahre vor ihrem europäischen Grundbuche, dem „Genie des Christentums" des französischen Katholiken Chateaubriand (1802), eröffnet hier ein norddeutscher Protestant seine Umkehrideen im Geiste und Tone eines Propheten. Er gibt sich als Klosterbruder, wie jene malenden Mönche des Mittelalters, als ein neuer Fra Angelico da Fiesole. Kunstgenuß ist ihm Gebet, sein Gipfel die Wandlung in der Messe. Gegen die nüchterne, Schönheit abzirkelnde Theorie aufklärender „Kunstrichter", wie Ramdohrs „Charis" (1793), hört er in Natur und Kunst „zwei wunderbare Sprachen": die Dolmetscher der „dunkeln Gefühle" in der Brust. Von seiner Universitätsstadt Erlangen aus hat Wackenroder mit Tieck Bamberg und Nürnberg besucht. Dort in der mittelalterlichen und in Dürers Kunst haben sie den Ausdruck des einfältigen, treuen altdeutschen Wesens gefunden. Es ist „der alte gute Stil", den Friedrich Schlegel in der „Europa" lehrt. Mit dieser Entdeckung begründete Wackenroder die Kunstlehre der von den „Griechen" als „Nazarener" verspotteten, im Grunde christlichen Künstler. In ihrer Übersiedlung von der Wiener klassizistischen Akademie nach Rom erscheinen sie als die ersten „Sezessionisten" des neuen Jahrhunderts. Wegen ihres Zurückgehens auf den jungen vorklassischen Raffael, den Schüler seines Meisters der Andachtsmalerei Perugino, mit dessen Verherrlichung der erste Teil schließt, nennt man sie auch „Präraffaeliten". Auch als Muster des Fremden, Seltsamen, Abenteuerlichen wird das Mittelalter gepriesen. In seiner durchgehenden Vermengung mit dem Geiste der Frührenaissance wird uns als sein Vorbild darin der wilde italienische Natur-

mensch und Künstler Piero di Cosimo, aus den Künstlerlebensbeschreibungen des Vasari, vorgeführt. Sein Sinn für schrille Mißtöne, der den Tod des Verbrechers anziehender findet als das Leben der Philister, spricht sich musikalisch-symbolisch aus im zweiten Teil. Ein Tonkünstler, später Kapellmeister, Joseph Berglinger, beichtet darin dem Klosterbruder von seiner dunkeln Herkunft aus dürftiger Familie, der er davongelaufen ist. Er kann die Bedrängnisse des Lebens nicht reimen mit der Heiterkeit der Kunst, ihre Heiligkeit nicht mit der mißgünstigen Eitelkeit der Künstler. Er findet sie unwahr und mitleidlos, wie schon die ältesten Kirchenväter die klassischen Werke des heidnischen Altertums.

Aus all „diesen entsetzlichen Zweifeln an der Kunst" reißen ihn aber immer wieder „die Wunder der Tonkunst". Vor all dem Kriege der Welt zieht er sich still in das Land der Musik zurück, als in das Land des Glaubens, wo all unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren. In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen, „sein Gefühl fühlen". Wie gänzlich verschieden sind sie von denen der Natur! Sie sind gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne, eine neue Erde, die im Licht auf unserer Erde entstanden ist. Im Tone sollte alle Dichtung, in Symphonien jedes Schauspiel, statt damit anzufangen, auslaufen!

All diesen Vorhersagungen der neuen Kunstentfaltung hat Tieck in seiner Poesie mit seltener Anschmiegungsfähigkeit Raum geschafft. Er hat auch in seinen ernsthaften Erneuerungen der alten Märchen- und mittelalterlichen Legendenwelt, später vermehrt in der Sammlung des „Phantasus" (1812—1816); dem Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (1796) und dem Lustspiel „Kaiser Oktavianus" (1804) die Prunkstücke der romantischen Dichtung gegeben. Der kunstlos einfältige Vortrag der alten Volksbücher und Chroniken wird gegen Schillers Jungfrau und Tell als höchste Kunst gepriesen.

So führt sich in der „Genoveva" der Prologsprecher ein: „Ich bin der wackere Bonifazius", wie im alten Fastnachtspiel. Allein er fällt gar oft aus dem Ton, wie das ganze Stück mit seinen gezierten Gegensätzen und shakespearisierenden Bildern, seiner modernen Rechtfertigung des teuflisch verleumderischen Nachstellers Golo als edlen, unglücklichen Opfers der Liebe zu der „minniglichen Frau". Gegen die Verdächtigungen eines Raubes am geistigen Eigentum des Malers Müller gab Tieck dessen „Golo und Genoveva" selber heraus. Der „Kaiser Oktavianus" fesselt ihn als die legendarische Prophezeiung des vertriebenen römischen Kaisertums. Es treten auf die ins

Elend verstoßene Kaiserin Felicitas und ihre beiden von Affen und Löwen geraubten Söhne Florens und Leo. Florens wird von einem Pilger erzogen und zum Metzger bestimmt, wie der Ahnherr der französischen Könige! Die schließliche Erhöhung und glückliche Wiedervereinigung aller soll auf das verlorene Glück der mittelalterlichen europäischen Völkerfamilie deuten, wie in einem Calderonschen Glaubensdrama (auto da fé). Aber der Dichter gelangt nur zum Liebesspiel der beiden, das weltliche und geistliche Rittertum spiegelnden Prinzen. Sie lieben ihre Charaktergegensätze, Leo die muntere Rose, Florens die fromme Lilie. In der Sultanstochter Marcebille fehlt wiederum nicht der Orient als Ergänzung zum Norden.

Es geht bunt zu in dieser Welt von „Farben, Blumen, Spiegeln (des gewöhnlichsten Lebens) und Zauberkünsten", wie Goethe sie seinem kleinen Sohne bezeichnete, als ihm Tieck die Genoveva vorlas. Auch die dramatischen Personen reden unvermittelt neben der Prosa in den schwierigsten Strophen, Terzinen, Ottaverimen, Sonetten. Ein Zug zum Grausig-Gespenstischen führt aus dem harmlosen Alltag heraus: im „Blaubart", zumal im „Blonden Eckbert", im „Runenberg". Der „Getreue Eckhart" hat Grund, den „Ritter Tannhäuser" vor den (Irrsinns)abgründen dieser Dichtung zu warnen. Hier finden sich jene Stichworte der Romantik: die „Waldeinsamkeit" im „Blonden Eckbert", das „Denken in Tönen" und jene poetisch vielglossierten Schlußworte des Prologs des „Aufzugs der Romanze" im „Kaiser Oktavianus": „Mondbeglänzte Zaubernacht, — die den Sinn gefangen hält, — wundervolle Märchenwelt, — steig auf in der alten Pracht!"

Allein dies Denken in Tönen war in der Dichtung ein Fortschritt ins blaue Nichts. Es gibt freilich ein musikalisches Denken, das in den streng gesetzlichen Beziehungen der Töne und Tongruppen seiner unausweichlichen Logik folgt. Allein wie wir in der sogenannten „Programmusik" die Tonkunst über diese ihre eigentümliche Gedankenwelt hinausgehen sehen, um Bilder von der Malerei, Motive und Gedanken von der Poesie, ja von der Philosophie zu entlehnen, so beginnt jetzt in der Poesie ein merkwürdiges Bestreben, sich ihrer Macht und ihres Wertes zugunsten der Musik zu entäußern. Bei Tieck ist das Schweben und Schwellen in bloßen Anklängen, Assonanzen, wie in der wunderlichen, auf den Ton u gestimmten Romanze „Die Zeichen im Walde", ein bloßes Auf- und Abwiegen im Wohllaut der metrischen Formen Selbstzweck. Was an poetischem Sinn dabei verwendet wird, bleibt Andeutung, Ahnung, im

höchsten Falle schon Sinnbild. Diese Poesie steht auf der Grenze des Wahnsinns, und daß es nicht bloß der „schöne Wahnsinn" ist, der darin zum Ausdruck kommen will, hat zum Überfluß ganz ausschließlich unsere letzte Literaturzeit belegt.

Tieck hat in seiner späteren Zeit noch einen völligen Umschwung durchgemacht. Er ging so weit, die meist kennzeichnenden seiner romantischen Musterdichtungen als „Verleiter zur Frömmelei" in die Sammlung seiner Werke nicht aufzunehmen. Mit der vielseitigen Novellistik, in die von da an seine Dichtung aufgeht, bezeichnet auch er, wie die Schlegel in ihren Bezirken, den Übergang in unsere Zeit.

Ja, mit der Spätrenaissanceunsittenstudie Vittoria Accorombona (1840), dem Roman einer von ihrem Manne verkuppelten und sich dafür in freier Liebe emanzipierenden Frau, buhlt er um die Gunst der „Jung- und Jüngstdeutschen". Doch diese fertigten ihn als „alten zahnlosen Hund" ab. Dem genaueren Kenner seiner Novellistik wird Tiecks Untertauchen im Lebensschlamm nicht so unvorbereitet erscheinen. Tieck ist als Novellist wieder völlig auf Goetheschen Boden zurückgekehrt. „Wilhelm Meister" ist ihm nun nicht mehr der Ausgangspunkt für romantische Irrfahrten, sondern Vorbild für poetische Gestaltung des wirklichen Lebens. Nur daß diese Aufgabe bei Tieck immer mehr der Betrachtung als der Anschauung zufällt, welche nur da packender wird, wo historische Vorwürfe, zumal aus der Literaturgeschichte: Shakespeare, Camoens, ihn zwingen, mehr auf die Zeichnung einzugehen und nicht bloß bei Farben und Gedankenausdruck zu verweilen. Seine unvollendete Novelle des französischen Religionskrieges des 17. Jahrhunderts, „Der Aufruhr (der hugenottischen Camisards) in den Cevennen" (1826) verdient in dieser Hinsicht ihren Ruf als Tiecksche Musternovelle. Freilich bezeichnet sie zugleich seine Abkehr von der Romantik am stärksten. Der Held, ein katholischer Königstreuer, tritt zu den protestantischen Aufständischen, die er bekriegen soll, über. In den anderen können die feingeistigen Bemerkungen, die ein weltmännischer Beurteiler von Kunst und Leben überallhin verstreut, nicht immer über die ermüdende Breite der sich von einem Ort zum anderen fortspinnenden Gespräche hinweghelfen.

Ernster und inniger, als der vorbildliche Dichter des „blauen Dunstes" in der Literatur, erfaßte der Dichter der „Blauen Blume", Friedrich von Hardenberg, lateinisch: „Novalis" (1772—1801), den wachen Traum der Romantik. Aus einer herrnhutischen Familie der preußischen Provinz Sachsen, die

ihre elf Kinder in wenig Jahren verlor, mit seiner auf dem Lande, in der „großen Natur“ ebenso rasch erkorenen wie verlorenen, jugendlichen Todesbraut „Sophie“ (von Kühn) ist er der geborene Sänger des Seelenverkehrs und der Todessehnsucht in der deutschen Literatur. Seine „Hymnen an die Nacht“ (1799/1800) stehen so weit über Youngs „Nachtgedanken“, als die deutsche Dichtung sich inzwischen von der englischen governess ihrer klassischen Jugend entfernt hat. In melodisch feiernde Strophen auf die ewige Nacht des Todes, die alles enthält, was je schön und gut war, strömt die poetische Prosa dieser „Nachtbegeisterung“ aus. Sie wendet sich ab vom „Neuen“, von der „unseligen Geschäftigkeit“ des Tages. Sie sieht das „funkelnde, unzerreißliche Ewigkeitsband“ der Tränen: „Hinüber wall' ich, und jede Pein — wird einst ein Stachel der Wollust seyn.“

Novalis galt, zumal nach seinem frühen Tode in Friedrich Schlegels Armen, als der verkörperte Genius der Schule. Seine Aphorismen über ihre Ziele und Mittel wurden zu Orakelsprüchen; und es läßt sich nicht leugnen, daß sie das Wesen des romantischen Stiles, wie seine seelischen Bedingungen ausnehmend gut zum Bewußtsein bringen. Sein „H e i n r i c h v o n O f t e r d i n g e n“ sollte jener „Roman der Poesie“ werden, den der Verfasser im „Wilhelm Meister“ nicht gefunden hatte: der poetische Schlüssel zur Welt. In tief eindringlichen Versen empfahl er ihn „an Tieck“. „In diesem Buche bricht der Morgen — Gewaltig in die Zeit hinein.“ Er wollte darin — nach dem Herausgeber Tieck — „das eigentliche Wesen der Poesie aussprechen und ihre innerste Absicht erklären. Darum verwandelt sich Natur, Geschichte, der Krieg und das bürgerliche Leben mit seinen gewöhnlichsten Vorfällen in Poesie, weil diese der Geist ist, der alle belebt“. Wir besitzen nur den ersten Teil, der die „Erwartung“ davon ausdrückt. Am persönlichsten spricht das fünfte Kapitel über den Bergbau: „Der ist der Herr der Erde, wer ihre Tiefen mißt.“

Der zweite Teil, der die „Erfüllung“ bringen sollte, bewegt sich, soweit er ausgearbeitet ist, ganz in den Kreisen des geheimreligiösen, mystischen Symbolismus, auf den schon der erste Teil hinarbeitet. Die „blaue Blume“, die der Held sucht, ist

ein Symbol, das sich der Dichter selbst geschaffen hat für das Wesen der Poesie: die Sehnsucht. Christentum und Heidentum sollte sich (nach Tieck) am Schluß in seinem ihn verjüngenden Kinde versöhnen. Der Held hat von dem Minnesinger Heinrich von Ofterdingen, der mit dem Zauberer Klingsor in der Sage vom Sängerkrieg auf der Wartburg auftritt, das einzige, was wir wirklich von ihm besitzen, den Namen. Mathilde, seine Braut, des weisen Klingsor Tochter, ertrinkt. In ihrem Verlobungsfest gipfelte der erste Teil (VI). Sie sollte wieder erstehen in Cyane, der „blauen Blume“. Die Vorliebe des ersten deutschen Kaisers für die Kornblume — eine alte Mysterienblume, auch in Schillers Eleusischem Fest —, geht auf diese romantischen Jugendeindrücke des überschwenglichen preußischen Sehers zurück. Das geheimnisvolle Buch des Einsiedlers Grafen von Hohenzollern wird dem Helden des Romans der Schlüssel für das eigene Dasein. Das Ganze macht völlig den Eindruck des wachen Traumes. Zuletzt wird mit dem Leben vor der Geburt, der Himmelskindschaft, der Seelenverwandtschaft, Zaubersternen und Geistereinflüssen hantiert wie mit ganz gewöhnlichen Dingen: „Warst du schon einmal gestorben? — Wie könnt' ich denn leben?“ — Der krankhafte Tiefsinn des Dichters deutet auf die Nähe seines Todes.

Die Gottes l e h r e dieser poetischen Geheimreligion offenbaren „Die Lehrlinge von Sais“, der ägyptischen Priesterstadt; das sind die Bergbauschulen des auch von Goethe verehrten Geologen Werner zu Freiberg in Sachsen, wo Hardenberg sich auf den Beruf seines Vaters, des Salinendirektors, vorbereitete. Die Natur, Goethes Vertraute, durch die Philosophie Spinozas bereits auf dem Wege zur Vergöttlichung, wird hier ins Unbegreifliche, Überschwengliche und doch gleich dem Menschen innerlich Entzweite: zur zwiespältigen G o t t h e i t erhöht. Goethes „ängstliche Peinlichkeit“ im Naturgottesdienst wird mit Jakob Böhmes „heiterer Fröhlichkeit“ vertauscht. In wirklicher sinnlicher Lust können wir hier schon das ewige Leben genießen, wenn wir das Leben in der Zeit, das an sich Unlust ist, aufgeben. So lehren die angehängten „Gespräche“ mit Jakob Böhme: „Wem Zeit wie Ewigkeit, und Ewigkeit wie Zeit, — der ist befreit von

allem Streit." Schmerz und Lust, Religion und Grausamkeit sind „innigst verwandt". „Bosheit ist nichts als eine Gemütskrankheit, die in der Vernunft ihren Sitz hat." All dies später so „modern" Berührende in Novalis „Fragmenten und Aphorismen" steht aber bei ihm im Dienst „des Ideals der Sittlichkeit, das keinen gefährlicheren Nebenbuhler hat als das Ideal der höchsten Stärke, des kräftigsten Lebens, was man auch das Ideal der ästhetischen Größe benannt hat". Es ist das Maximum, das Höchste der Barbaren und hat leider in diesen Zeiten der verwildernden Kultur gerade unter den größten Schwächlingen sehr viele Anhänger erhalten. Der Mensch wird durch dieses Ideal zum Tiergeiste, eine Vermischung, deren „brutaler Witz eben eine brutale Anziehungskraft für Schwächlinge hat".

Ohne die schon über die Grenze des Wahnsinns schwankende Jenseitsweltlichkeit, reine Äußerungen eines inbrünstig glaubenssüchtigen liebevollen Gemütes sind die (fünfzehn) „Geistlichen Lieder"; im allgemein menschlichen Sinne das Erfreulichste, was die deutsche Religiosität von seiten der Schule erhalten hat. Mit unbefangener Anmut, die sich ohne die herrnhutische Herkunft des Dichters kaum erklären ließe, werden hier die Schranken der Bekenntnisse übersprungen. Die freudige Gewißheit der lutherischen Sündenvergebung im Glauben (I) mit dem kindlich reinen Mutterverlangen des katholischen Mariendienstes (XIV) vereint; „des Abendmahls göttliche Bedeutung" mit dem „Atem des Lebens von heißen, geliebten Lippen" (VII) — im steten, sehnsüchtigen Gedenken an den „Helden der Liebe", durch den es „fern im Osten helle wird" und „graue Zeiten wieder jung".

„Mit ihm bin ich erst Mensch geworden, — Das Schicksal wird verklärt durch ihn, — Und Indien muß selbst im Norden — Um den Geliebten fröhlich blühn." „Wenn ich ihn nur habe, — wenn er mein nur ist, — wenn mein Herz bis hin zum Grabe — seine Treue nie vergißt: — weiß ich nichts vom Leide, — fühle nichts als Andacht, Lieb' und Freude." „Ich sehe dich in tausend Bildern, — Maria, lieblich ausgedrückt, — doch keins von allen kann dich schildern, — wie meine Seele dich erblickt. — Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel — seit-

dem mir wie ein Traum verweht — und ein unnennbar süßer Himmel — mir ewig im Gemüte steht."

Immer stärker zeigten alsbald Kunst und Leben auch im Ausland — in England Walter Scott, in Dänemark der auch deutsch dichtende Adam Gottlob Oehlenschläger, in den slawischen Ländern in Polen Adam Mickiewitsch, am wildesten und nachhaltigsten in Frankreich Victor Hugo — das Gepräge der romantischen Schule. Mit Fr. Schlegel vereinigten sich (in Paris 1803) die Brüder Sulpiz (1783—1854) und Melchior (1786—1851) Boisserée in Köln. Unabhängige reiche Kaufmannssöhne, durch den Kunstfreund Bertram in Wackenroders Anschauungen eingeführt, begannen sie ihre (später Münchner) Sammlung altdeutscher Gemälde aus den aufgehobenen Klöstern am Rhein. Sulpiz wußte als Mitarbeiter Goethes auch diesen wieder für die altdeutschen Kunstideale seiner Straßburger Jugend zu erwärmen. Der Ausbau des großen Denkmals der Gotik, des Kölner Doms, wurde durch ihn (sein Prachtwerk 1825) zur Angelegenheit des deutschen Volkes. Der Hamburger Dichtermaler Philipp Otto Runge (1777—1810) erzählte plattdeutsche Märchen (vom „Machandelboom" und „Ilsebill" bei Grimm), malte die Bilder seiner Eltern im „alten, guten, deutschen Stile", gestaltete die romantische Blumenmystik in seinem von Goethe (vor Sulpiz Boisserée) überschwenglich gepriesenen Gemälde von den Tageszeiten, an der „Geschichte einer Lilie" (Gesammelte Schriften nach seinem frühen Tode 1810). Der echt romantischen Kunst des Phantasieblütenkranzes, der Arabeske, bemächtigte sich in den Dichterillustrationen Neureuthers u. a. die junge Erfindung Senefelders in München, die Lithographie.

Spät, aber ausschließlich und nachhaltigst folgte die Instrumentalmusik ihrem Zuge zu den weiten, ahnungsvollen Tönen der Naturtonleiter, den Zauberklängen des Waldhorns, den Elfenreigen des Flageoletts der Violinen, den schluchzenden Klagelauten der Klarinetten, dem schwermütigen Ernst der Bratsche und des Cellos; vermischt mit dem ironischen Gelächter, Gemecker und Gekicher der Fagotte, Hoboen und Flöten: In ihrem Wiener Meister Franz Schubert findet im zweiten Jahrzehnt auch

das Lied seinen Übergang von Goethe zur romantischen Unendlichkeit. Zusammen damit fällt die Eroberung der Bühne durch Karl Maria von Webers „Freischütz" (1821 in Berlin, Text von dem Dresdener Rechtsanwalt Friedrich Kind, 1768 bis 1843). Die ganze deutsche Welt flocht jetzt der Romantik den „Jungfernkranz mit veilchenblauer Seide". Die Bühne bevölkerte sich mit Jägern, Zauberern, Einsiedlern, Zigeunerinnen, geraubten Grafenkindern, Nixen und Nachtwandlerinnen. In der deutschen protestantischen Gesellschaft mehrten sich bis in die hohen und allerhöchsten Kreise die Übertritte zur katholischen Kirche. Aug. Wilhelm Schlegel hatte zuletzt, 1828 in seiner „Berichtigung einiger Mißdeutungen", keine leichte Aufgabe, die „sündhaften Mitbündner", die an allem Schuld wären, vor den Fluten der andringenden Gegenströmung zu bewahren.

So gipfelt die romantische Schule in der Verselbständigung der Kunst und der Wiederherstellung der Kirche in der Gesellschaft. Die Dichtung tritt wieder zu beiden Mächten in ein dienendes Verhältnis, statt sich, wie in der klassischen Periode, die Herrschaft über sie anzumaßen. Das musikalische und das religiöse Gefühl treten an Stelle ihrer Formenklarheit. Diese Tondichtung in Worten und Bildern verfeinerte sich im Durchgang durch die eigentliche Romantik zu dem Kultus der toten Geliebten und der Blumenpoesie, wie sie nach Novalis' Vorgang am tonreichsten die musikalischen Stanzen des Sängers seiner „Cäcilia" und der „Bezauberten Rose", Ernst Schulze (aus Celle, 1789 bis 1817), zum Ausdruck brachten.

Sie erhielt ihren Meister und Vollender auf dem Boden des kirchlichen Katholizismus in dem Schlesier Joseph Freiherrn von Eichendorff (1788—1857), in dem jenes geheime Singen und Klingen der einsamen und nächtlichen Natur zu dem natürlich quellenden Ausdruck gelangte, der ihn zum Lieblingsdichter der Tonsetzer des Jahrhunderts macht. Das Rauschen der Wälder und das Murmeln der Wasser im Grund; das Sehnen über Täler und Höhen, wenn in der sommerlichen Mondnacht die Seele weit ihre Flügel ausspannt, als flöge sie nach Haus; der Zug, der in die Ferne mächtig hinaustreibt, das Wandern und Schweifen durch die überglänzte Au; daneben die schreckenden, ahnungs-

vollen Farben und Laute der Natur, die Sprache der Wolken und Winde, die Stimmen, die lockend aus dem Abgrund tönen und nächtlich im Walde hin und wieder wandern: all das Bekannt-Unbekannte des Zaubers der Natur und Einsamkeit klingt hier immer gleich und doch stets neu wieder, in Versen, die sich selber singen, die kein Ende finden können „in großer seliger Lust“. Die Poesie der Sommerwanderung, der Südlandsfahrt, „wenn der Himmel lieblich schiene, wie in Welschland lau und blau“; das schweifende Leben des Künstlers, der sich fröhlich durch die Welt musiziert, hat in der Perle seiner Novellendichtung „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1826) unvergänglichen Ausdruck gefunden. Eichendorffs ganze epische Dichtung, seine Romane und Novellen, sind durchflutet von dieser musikalischen Stimmung, zu der die katholische Glaubensfreudigkeit den Grundbaß bildet, das reine Schwingen kindlicher Seelenzuversicht liebenswürdig hinzufügt. Doch erhebt sie sich streitbar, wenn sie auf der Tieckschen Märchenbühne (1824) „Krieg den Philistern“ und ihren modernen Ausbeutungsdichtern ankündigt. In dem Romane „Ahnung und Gegenwart“ (1815) tritt der Wahnsinn als Berichtiger der Lucindenrichtung auf. Sein Held ist ein Wilhelm Meister, der zuletzt ins Kloster geht.

Eichendorffs Erinnerungen „Erlebtes“ (1857) führen in das großzügig gastfreie Leben des deutschen Adels auf seinen Schlössern, das der romantischen Dichtung so oft zum Hintergrunde dient. In den Wäldern seines Stammsitzes Lubositz (bei Ratibor in Oberschlesien) entstand sein Lied „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?“

Aber auch er, wie so viele seiner Standesgenossen, büßte seine Besitzungen durch den Völkerkrieg ein. Seit 1819 im preußischen Kultusministerium, Dezernent für katholische Angelegenheiten, wirkte er für die Herstellung der Marienburg in Preußen, deren „letzten Helden“ seine Tragödie (1830) feiert. Seit seiner Amtsniederlegung (1844) Vorkämpfer seiner Weltanschauung in der Literaturgeschichte, ist er in dieser der lebendige Zeuge für die romantische Schule in der deutschen Dichtung geworden.

XI

Blüte der Romantik

* 57 *

Brentano. Görres. Zacharias Werner. Schicksalstragödie

Die norddeutsche romantische Aussaat keimte im Süden. Die zweite Jugend der Romantik finden wir in Heidelberg, der 1803 durch Karl Friedrich von Baden erneuerten Universität. Dort hausten seit 1806 im „Faulpelz“, einer Kneipe am Schloßberg, zwei bemooste Häupter: der Frankfurter Kaufmannssohn Klemens Brentano und der märkische Junker Achim von Arnim. Sie zogen Ende 1806 dahin einen jungen Privatdozenten vom Rhein, Jakob Joseph Görres. Er ist es, der 1807 in der Schnurre vom „Uhrmacher Bogs“ (Brentano-Görres) die rationalistische Wut des alten Voß und 1808 gemeinsam mit Arnim den metrischen „Sonettkrieg“ mit ihm erregte, dessen allgemein grundsätzliche Bedeutung für die Romantik in Vossens Sinne Jens Baggesen hervorhob: „Der Karfunkel- oder Klingelklingelalmanach, ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Auf das Jahr der Gnade 1810“. Görres' Stube war die Dunkelkammer, in der die magische Laterne der romantischen Studien des Mittelalters angezündet wurde. Zuerst im vaterländisch prophetischen Sinne, wie er sich als erste Stimme des erwachenden Volkstums in der von Arnim herausgegebenen „Zeitung für Einsiedler“ ausspricht, später als Buch unter dem Titel „Trösteinsamkeit“.

Arnims Name ist für immer literarhistorisch mit dem Brentanos verbunden durch ihre gemeinsame Herausgabe alter deutscher Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn“ (1806 bis 1808). Klemens Brentano hat seine Vertrautheit mit diesem

Element nicht schlagender belegen können als durch die Ausgestaltung der Loreleisage, die durch ihn am Rheine heimisch und in Heines bekanntem Gedicht zum Volkslied wurde. Die Sammlung, von Goethe freudig begrüßt und empfohlen, gab das allgemeine Zeichen für den germanistischen Sammeleifer, der heutzutage kaum noch eine Lücke läßt. Görres trat ihr (1807) mit seinen „Teutschen Volksbüchern" zur Seite, die noch in den zwanziger und dreißiger Jahren in den „Volksbüchlein" des bayrischen Schwaben Ludw. Aurbacher in München einen Neubeleber zum Teil in Reimen fanden, zuletzt 1847 im fünften Bande der „Fliegenden Blätter" mit Poccis Zeichnungen: „Die Historia von den Lalenburgern".

Die Modernisierungen und romantischen Zutaten dieser Herausgeber vermied die Art, mit der die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm treu nach dem Munde alter Weiber aus dem Volke die „Deutschen Kinder- und Hausmärchen" (1812) und die „Deutschen Sagen" (1816) sammelten. Strenge Wissenschaft des Deutschen erwies sich in mancher auch literarisch hervorragenden Erscheinung mit der Dichtung vereinbar. Das bezeugen die Namen Ludwig Uhland, Wilhelm Wackernagel (1806—1869, Gedichte eines fahrenden Schülers 1828, Neuere Gedichte 1842, Zeitgedichte 1843, Weinbüchlein 1845), Hoffmann von Fallersleben, ferner der fruchtbare Übersetzer und selbständige Erneuerer alter deutscher Dichtung Karl Simrock (1802—1876, Gedichte 1844, Dichtungen, Eigenes und Angeeignetes 1872) u. a. Erst der angesammelte Stoff und die sich um ihn häufende Fachliteratur unserer Zeit haben der Wissenschaft des Deutschen dies alte romantische Erbteil verkümmern müssen.

Klemens Maria Brentano (1778—1842), durch seinen in Frankfurt eingewanderten Vater italienischer Herkunft, durch seine Mutter Maximiliane, die Tochter der Sophie Laroche, Goethes Hause nahestehend, sollte zwischen allerlei Erziehungsprobeversuchen, trotz seiner frühest hervortretenden witzig ausschweifenden Phantastik Kaufmann werden. Seit dem Tode seines Vaters 1797 lebte er mit ansehnlichem Vermögen der romantischen Poesie. Mit der eigentlichen romantischen Schule zerfiel



Achim v. Arnim
Nach
einem Stich



Klemens Brentano
Nach einem Stich von
Eduard Eichen



Joseph v. Eichendorff
Nach einem Stich von
Eduard Eichen



Jakob Joseph Görres
Nach einer Zeichnung v. E. Steinle
gestochen von Const. Müller



Zacharias Werner
Nach einem Kupferstich



E. Th. A. Hoffmann
Nach einer Zeichnung von ihm selbst



Ernst v. Houwald
Nach einer Lithographie von Franz Krüger



Adolf Müllner
Nach einem Kupferstich von Jügel

er früh. Das Ehepaar Friedrich und Dorothea Schlegel sahen in ihm den bösen Feind der Romantik in Person.

Es konnte in der Tat keine geeignetere Persönlichkeit gedacht werden, die Lehren der Schule abzuführen: die „Wirklichkeit der Poesie" als harmlos zutage tretende Lüge; die Ironie als beständige Gegenstimmung gegen das, was ihn gerade umgab, so daß er am liebsten „in der Kirche pfeifen, in liederlicher Gesellschaft beten mochte"; die religiöse Stimmung als letzte Wahrheit, an die er sich klammerte, um nicht zu versinken. Ein grauenhaftes Komödiantentum im eigenen Innern verdarb ihm das Dasein: „Poesie die Schminkerin hat das Leben mir verfälschet"! Zu spät erkannte er, daß nur in der Treue des Dichters gegen sich und sein Wort ihre Wahrheit beruht: „Treulieb ist Dichterphantasie, und ich bin eine Dirne", dieser Aufschrei kennzeichnet, nicht am wenigsten rühmlich, seine Dichtung. Die Sucht zu tiefgeheimen Parodien, zu versteckter Verzerrung und Vernichtung dessen, was er an der Schule scheinbar überschwenglich nachahmte, scheint von den Führern alsbald peinlich empfunden worden zu sein. Tieck wendete sich dagegen im „Herkules Musagetes".

Brentano trat als Satiriker unter dem Namen „Maria" (!) auf. Sein Roman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter" (1801—1802) steht so unter dem Zeichen des „Lovell" und der „Lucinde", wie seine dramatischen Quodlibets: „Gustav Wasa" (1799) gegen Kotzebues gleichnamiges Stück, „Ponce de Leon", „Die Gründung Prags" durch die böhmische Amazonenkönigin Libussa (1815) die Tieckschen Märchendichtungen noch überbieten. Godwi, ein Wilhelm Meister der „Selbstverachtung des guten Willens", „tritt in die Geschichte einfacher liebender Menschen, ohne doch von ihnen eigentlich als ein Wesen anerkannt zu werden, das wirklich teil an ihnen hat." Der Herausgeber der Briefe des ersten Teils dieses „verwilderten Romans", der Dichter der Maria, stirbt zum Schluß an der Schwindsucht. Er läßt sich die Briefe in dem zweiten Teil von dem Helden erklären, zum Beispiel: Dies ist der Teich, in welchen ich auf Seite 206 des ersten Teiles falle. Die Absicht, Tieck und Schlegel ironisch nachzuäffen, erhellt daraus deutlich; ganz besonders gegenüber der Lucinde, die man gewöhnlich als im Godwi noch überboten ansieht in ihrer Verherrlichung der freien Liebe. Aber gerade deren Folgen werden in ihm dargetan — an den Opfern von Godwis Vater, voran seiner ertrunkenen Mutter. Ihre Bildsäule im Park

ist das stummanklagende „steinerne Bild der Mutter“. Des jungen Godwi italienische Herzensliebe Violetta endet gleichfalls tragisch, als Büßerin der Schuld ihrer emanzipierten Mutter, einer italienischen Gräfin. Godwi setzt ihr gleichfalls ein Denkmal im Park. Sie erscheint als literarische Ahnfrau der späteren büßenden „Kameliendamen“ im Schauspiel (Dumas') und in der Oper (Verdis Violetta, La Traviata). Wenn Brentano in dem Roman Persönlichstes wiedergegeben hat, wie er selbst und das Nachwort eines Freundes des Dichters Maria am Schlusse versichert, so erklärt es sich auch aus diesem Grunde, daß er nur ein kleines Bruchstück in seine Werke aufnahm.

Doch voll und stark tönt der Klang seiner Lieder weiter. Im „Godwi“ erklingt ein neuer Ton in der deutschen Lyrik; fremdartig süß, beklemmend eigen und doch innigst vertraut aus dem Herzen des deutschen Volksliedes heraus. Durch einfachere und geschicktere Nachtöner, wie Eichendorff und Heine, ist er jetzt Gemeingut bis in die Niederung des deutschen Dichterberges geworden. Nur der Kenner sucht ihn an der nicht so leicht zugänglichen Quelle auf, wo in widerspruchsvoller Bindung welschen und deutschen Wesens jene leichtfüßig sinnenfrohe und zugleich ahnungsvoll schaurige Weise aufsprudelte, die ihr „Heimatsgefühl“ immer wieder nur in der „Rückkehr zum Rhein“ fand. Hier tönte ihm das Echo der Schiffer am sonnenbestrahlten Schieferfelsen, der sie in der Mittagsglut mit dem Zauber der Sirenen einschläfernd anzieht in den Strudel des Riffes: „Zu Bacherach am Rheine — Wohnt eine Zauberin“ — Aus den Liebesbanden der armen Betrogenen war keine Rettung, bis sie sich in den Rhein stürzt, dem vorüberfahrenden Schiffer nach, als ihrem rufenden Liebsten: „Lore Lay — Lore Lay — Lore Lay — Als wären es meiner drei!“ Die „lustigen Musikanten“ treten (vor ihrem Singspiel 1803) schon im „Godwi“ auf mit dem „sausenden, brausenden Tamburin“. Mit Sing und Sang schweifen ihre Pfeifen und greifen ans Herz mit Freud' und Schmerz: die Tochter, der man den Freund geraubt, den Vater totgeschossen; die Mutter, die vom Weinen blind geworden; die Brüder, denen das Fieber durch Mark und Bein bebt; der Knabe, der gebrochenen Fußes auf dem Arm getragen wird — „Sind wir nicht froh? Daß Gott erbarm!“ Diese Liederweise klingt durch alle seine Werke fort. „Nach Sevilla, nach Sevilla — wo

die letzten Häuser stehen“ sehnt sich das Herz von den hohen Prachtgebäuden und schön geputzten Frauen hinweg. „Wahre Nachtigallenklagen“ schluchzte das Spinnerinlied der Lauremberger Els für Eichendorff, der vom „Jäger an den Hirten“ in der „Einsiedlerzeitung“ so die Dichterweihe erhielt, wie Heine von der Lorelei: Durch den Wald mit raschen Schritten — Trage ich die Laute hin, — Freude singt, was Leid gelitten — Schweres Herz hat leichten Sinn.

In dem spanisch Shakespeareschen Lustspiel Ponce de Leon oder „Laßt es euch gefallen“ schildert der Dichter wieder in dem träumerisch zerfahrenen, vielumworbenen, aber kalten Helden sein eigenes Selbst; in dessen Charaktergegensatz Don Aquilas aber seinen Freund Arnim, den er damals (1801) kennen gelernt hatte. Durch ihn und Görres wurde er völlig dem Mittelalter zugewandt. Die unvollendete „Chronika eines fahrenden Schülers“ (Johannes und seiner Liebe zur Lauremberger Els; nach der Limburger Volksliederchronik des 14. Jahrhunderts) gibt davon (1804) noch ein heiter farbiges Bild. (Sie erschien erst 1818 in Försters „Sängerfahrt“.) Seine unglücklichen Eheerlebnisse steigerten immer mehr den düsteren Bußpsalmcharakter in seiner Dichtung: „Wenn nun rings die Quellen schwellen, — Wenn der Grund gebärend ringet, — Brechen her die bitteren Wellen, — Die kein Witz, kein Fluch mir zwinget.“ So tönt der „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe“ (1816) das De profundis. 1799 war er in Jena zu der Frau des Professors der Rechte Mereau, der Dichterin des Schillerschen Musenalmanachs, in Beziehungen getreten und hatte sie nach ihrer Scheidung 1803 geheiratet. Doch starb sie bereits 1806. Eine zweite Ehe mit der Frankfurterin Auguste Busmann, über deren Vorklatsch Goethes Mutter schon wenig aussichtsreich berichtet, brachte ihm (in Landshut 1808 f.) die „Hölle“ mit einer „Furia“. Pfui! Wie kann man Auguste heißen! rief er bei bloßer Erinnerung an ihren Namen. Geschieden von ihm und neu verheiratet, ertränkte sie sich 1832 im Main. 1817 trieb ihn die Neigung zu der märkischen, auf dem Wege zum Katholizismus begriffenen Pastorstochter Luise Hensel, der zuliebe er protestantisch werden wollte, Ernst aus seiner romantischen Glaubensschwärmerei zu machen. Ihre Lieder (s. u. S. 391) „haben zuerst die Rinde über seinem Herzen gebrochen“.

Seine Glaubensschwärmerei gipfelte in den „Romanzen vom Rosenkranz“ in den vier trochäischen Reimanklangsstrophen (redondillas) der spanischen Dichtung, die damals in Deutschland Mode wurden. Runges Arabesken sollten die Ausgabe dieser „göttlichen Komödie“ eines „Dante, der den Shake-

speare im Leibe hat" zieren, als der Maler starb und das abgebrochene Werk in den Nachlaß verwiesen wurde.

In der Venushuldigung, dem buhlerischen Kirchenfrevel (Nonnenraub) eines Heiligenmalers Kosme, des büßenden Rosenzüchters, erbt eine uralte Hölle von Fluch durch seine Töchter, die drei Rosen, Rosablanka und die ausgesetzten Rosarosa und Rosadore, auf Geschlechter hin fort. Es bedeutet poetisch, daß die Kunst nur in reiner Liebe Segen bringe. Gelöst wird der Fluch durch klösterliche Weltentsagung. Die „Erfindung des Rosenkranzes" sollte dadurch verständlich gemacht und bis auf die „Rose der Rosen" (Maria) zurückgeführt werden. Im Doktor der Medizin Apone (Affe) und seinem dienenden (und Hund-)Teufel Moles (Materie) erscheint der erste romantische Gegenklang zum ersten Teil des Faust wider die Überhebung der materialistischen Wissenschaft. Seiner Geliebten, der „frommen Tänzerin" und Sängerin Biondetta (Rosadore) kann er mit all seinen Zauberkünsten nur als Leiche habhaft werden. Der Teufel belebt sie, indem er in sie hineinkriecht; und mit diesem galvanisierten Leichnam, das ist mit materialistischem Scheinleben prunkt nun der große Gelehrte. Sein Schüler Meliore (der Bessere) steht zwischen ihm, Kosmes Rosengarten des Glaubens und dem Lustgarten der Welt seines Bruders Pietro, den dieser aus verzweifelnder Liebe in Flammen setzt. Meliore ist wohl der Dichter selbst. Er ist der Erkorene Biondettas (der Kunst), die ihm ihr Hoheslied der Liebe singt. Er will aber in ihr nur die Schwester sehen. Den historischen Hintergrund liefern die mittelalterlichen Bürgerkriege der berühmten Juristenuniversitätsstadt Bologna. Er gibt dem Dichter in Meliore Gelegenheit, in dessen anderem Bruder, dem poetischen Rechtsgelehrten Jacopone von Todi (dem Sänger des „Stabat mater"), seinem Schwager Savigny ein tief in seine Fachwissenschaft eindringendes Denkmal zu setzen. Seine Schrift über „Das Recht des Besitzes" (De bonorum possessione) steht im Vordergrund: „Schmähst du ewige Gesetze, — Der Gesellschaft Urgranite, — Dann schimpfst du den Kern der Erde, — Der zum Licht dringt in Gebirgen. — So auch stehen die Gesetze, — Wenn die Staaten rings versinken — Und unzählige Geschlechter an dem alten Recht sich bilden."

Nach seiner Bekehrung lebte Brentano jahrelang (1817 bis 1824) als „Pilger" der Aufzeichnung der Visionen der „in Christi Wundmalen seligen" Nonne Anna Katharina Emmerich des Augustinerinnenklosters Agnetenberg zu Dülmen in Westfalen. Diese schauenden Versenkungen in das Marienleben und die Passion, heute als Erbauungsbücher weit verbreitet, sind ohne die spukhaft-grausigen, magnetisch-spiritistischen Aus-

wüchse der „Seherin von Prevorst“ eines anderen bald zu berührenden romantischen Dichters, Justinus Kerners. Außer literarhistorischen Erneuerungen wie Spees „Trutznachtigall“ lebte der alte ironische Romantiker jetzt nur noch in „Märchen“, die erst „sein letzter Wille zum Besten der Armen“ im Druck zu sammeln gestattete. Die komisch-phantastischen Anregungen seines italienischen Kindheitsbuches, des „Pentamerone“ (von dem neapolitanischen Rechtsanwalt Basile aus dem 17. Jahrhundert) und des damals modernen italienischen Grafen Carlo Gozzi gewinnen (schon 1811) Gestalt in dem prophetischen Haushahn, der sich selbst bewegenden Puppe und dem sprechenden Mäuschen Sissi seines tiefsinnigen Zeitmärchens „Gockel, Hinkel und Gakeleia“. Dessen Satire auf den Verfall des alten Reichsadels und seine wirtschaftlichen Ursachen spricht so deutlich, daß die Sonderausgabe, verbunden mit dem „Tagebuch der Ahnfrau“ (1838) in Wien verboten wurde. Gleichfalls in die Zeit griff ein (bereits in einer Veröffentlichung von 1817) die erste Dorfgeschichte „Vom braven Kasperl und der schönen Annerl“.

Sie ist schon von Kind auf durch das weissagende Richtschwert des Henkers bestimmt, geköpft zu werden. Ihr Bräutigam, ein wackerer Soldat, der, mit Ehren heimkehrend, Vater und Bruder beim Diebstahl festnehmen muß, kann die Schande nicht überleben; er erschießt sich mit dem Dienstgewehr am Grabe seiner Mutter. Das schöne Annerl, von einem vornehmen Nachsteller durch Zauberkünste betört, endet als Kindsmörderin, sich selber stellend, auf dem Schafott. Eine alte Bäuerin erzählt in herzbewegender Schlichtheit die Geschichte „dem Schreiber“, der sich dabei einen bitteren Ausfall gegen die „Berufsdichterei nicht versagen kann“. Es ist die Volksehre des Görresschen Volksbücherglaubens, die hier gerade zum Verbrechen treibt.

In München, wo Clemens Brentano seinen Lebensabend verbrachte, traf er wieder mit dem Heidelberger Meister seiner Jugend, Joseph Görres (1776—1848), zusammen. In nächster Nähe des Königs stand, als dessen Leibarzt, jener preußenfeindliche Student, der damals in der Einsiedlerzeitung „Bayerns Söhne“ zu „ewig unermeßlichem Haß“ gegen die „schändlichen Prahler“ und „Allerweltszukräher“ aus dem Norden aufgerufen hatte: Joh. Nepomuk Ringseis (Ludwig I.: „Das ist mein

Freund Muckel, der die kalte Brut der anderen Zone niedergeschlagen hat auf den bayrischen Sand"). Görres' Haus in der Schönfeldstraße ward zur Hochburg eines neuen bayrischen Welfentums gegen den norddeutschen Gibellinismus Preußens. Aus dem linksrheinischen Abgeordneten der französischen Republik, der 1797 im „Roten Blatt" und „Rübezahl im blauen Grunde" Deutschland zu revolutionieren gedachte, war inzwischen enttäuscht der unbedingte Vorkämpfer des politischen Katholizismus geworden. Görres' Berufung an die bayrische Universität wurde in Berlin zur diplomatischen Frage. Historisch jetzt ins deutsche Altertum, philosophisch in eine „dämonisch-christliche Mystik" (1836—1842) zurückgezogen, hatte er „den wahren Volksgeist gegen den Pöbel aller Stände" schon in der Einleitung zu seinen Volksbüchern (1807) beschworen. In seiner Zeitschrift „Rheinischer Merkur" (1814—1816) zur Zeit des höchst gesteigerten politischen Gegensatzes gegen die Revolution, während des Wiener Kongresses, verkündete er, daß „die Stärke der Völker auf ihrer Teilnahme am gemeinen Wesen" beruhe. Er erneute seine Forderung in seiner Drohschrift „Teutschland und die Revolution" 1819. Görres hat die Leitworte für die politische Dichtung und Beredsamkeit der Zeit ausgegeben.

„Es hat", so urteilt Gentz, der damalige Stilkünstler der Politik, „— nach Jesaias, Dante und Shakespeare — nicht leicht jemand erhabener, furchtbarer und teuflischer geschrieben als dieser Görres." Jetzt in München, aus der Straßburger politischen Verbannung zurückgerufen, erweiterte er seine Verbindung mit der gleichfalls dorthin geflüchteten Zeitung „Der Katholik" zu der Parteitätigkeit für die Unabhängigkeit seiner Kirche („Athanasius" 1838), die heute noch in den „Historisch-Politischen Blättern" seines Sohnes Guido unter seinem Namen fortlebt.

Am weitesten führte dieser Zug — persönlich und literarisch — in einem Sohne der Stadt der „reinen Vernunft": Zacharias Werner aus Königsberg (1768—1823). Sein früh verstorbener Vater war Professor der Geschichte. Seine geistvoll-schwärmerische Mutter nennt er „die schwergeprüfteste, also vollendetste Meisterin der wahren Liebe": „O meine Mutter, hast du mir — Die Harfe nicht gegeben, — Sie, die dem Psalmenton in

dir — schwach konnte nach nur streben!" Die „qualenfreudige Sängerin" ... blickte nur mit Beben herab auf sein „Rennen in die Wüste". Der Landsmann Hamanns und Hippels vereinte zunächst Mystik und Freimaurerei, um dramatisch in den „Söhnen des Tals" (zwei Teile 1803/1804) eine neue Doppelreligion für die Menge und die Eingeweihten auszurufen.

Hierzu dient ihm der geheimnisvolle mächtige Aufklärungsritterorden des Mittelalters als Handhabe. Die „Templer auf Cypern" (I) verfehlen durch verfrühte Aufklärung ihren Beruf und sind der Vernichtung durch Philipp von Frankreich ausgeliefert. Da treten in II ihre geistigen Väter ein, die „Kreuzesbrüder", die Söhne des Tales. Im Besitz ägyptischer Urweisheit, die sie zu Herren der Natur macht, retten und läutern sie den Orden durch das „uralte Messiasopfer" des Großmeisters. Der schottische Ritter Robert, ein Wilhelm Meister, dem auch seine Mignon („Astralis") mit ihrem Harfner nicht fehlt, ist von den Mächten des Tales dazu ausersehen, ihr die Menschheit rettendes Geheimnis auf die Nachwelt (den Freimaurerorden) zu verpflanzen. Die opernhaften Logenmysterien steigern sich noch (1805) im „Kreuz an der Ostsee", das die heidnischen Preußen bekehrt. Selbst „Die Tragödie Martin L u t h e r oder die Weihe der Kraft vom Verfasser der Söhne des Tals", mit der (1807) Iffland in der Titelrolle die Berliner begeisterte, bringt romantische Mystik. Die seelenvoll aufgeregten Kinder zur Seite Luthers (Theobald) und der „an ihn glaubenden Katharina von Bora" (Therese) verkörpern ihre Kinderseelen. Diese sterben, da die beiden aus dem Kloster zu neuem Leben erwachen und sich — auf Antrieb des Kurfürsten von Sachsen und des Mainzer Erzbischofs Albert von Brandenburg! — die Hand zum Ehebunde reichen. Luther verkündet am Schluß: „Glauben an uns und Gott", „Katharina (leise — zugleich): An dich und Gott." Die Bergleute am Anfang und Schluß — „das blinkende Erz, wir fördern es herauf" — weisen nach Novalis' „Ofterdingen".

In diesen Dramen gestaltete Werner sein platonisierendes „System" von den in Ewigkeit sich suchenden, im Augenblick liebend sich findenden und sich dann wieder trennenden Wesenshälften der Liebe, Kraft und Zartheit; sein freimaurerisches „Gesellschaftselixier" von den „drei Grundsäulen menschlicher Wechselwirkung, Meister-, Brüder- und Jüngerschaft". Sie zeitigten in seinem Leben offen b e w ä h r t e wilde Vorstellungen vom Ersatz der Ehe durch Verhältnisse, wie sie bald „jungdeutsch", später „modern" und von Ibsen schließlich „sozial-hygienisch" empfohlen

werden sollten; in seiner Dichtung entfesselten sie den wüsten Fatalismus, dessen Einsatz auf der Bühne 1809 durch den „24. Februar“ bezeichnet ist: „ein Lied, ein heidnischs noch vom alten Fluche“, wie er es später bezeichnet. Denn bald darauf trat der Gegenschlag ein. Auch er will, wie sein Luther, durch ein furchtbares Gewitter (1810 in Florenz) bekehrt und zu seinem Eintritt in den Redemptoristenorden bestimmt worden sein. Werner endete sein Leben als Mönch und höchst eindrucksvoller Aschermittwochsprediger der vornehmen Gesellschaft in Wien. Seinen „Luther“ widerrief er 1814 in Nibelungenstrophen mit Hamannischen biblischen Anmerkungen in einer „Weihe der Unkraft“, einem Ergänzungsblatt zur deutschen Haustafel: „Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Glauben an Gott und — uns!“ Er bekräftigte seine Umkehr noch in einigen historisch-romantischen Stücken, zuletzt einem biblischen „Die Mutter der Makkabäer“. Sein reiches Testament über sein Privatvermögen (veröffentlicht Wien 1823) zerstreut die Verleumdungen seines Übertritts. Seine Schriften bezeichnet er darin als „auf einem verpesteten Acker entsprossen“.

Doch blieb ihm Goethe der „leuchtende Helios der deutschen Klarheit an untergangener Weltzeit Rande“, die Führer der romantischen Schule „hochverehrte Meister“. Goethe fand gerade an diesem äußersten Vertreter des romantischen Katholizismus ein besonderes Wohlgefallen. Er förderte durch „meisterhafte“ Uraufführungen in Weimar die Bühnenwirksamkeit, durch die Werners Name am einflußreichsten in der deutschen Literaturgeschichte verzeichnet ist. Werners „24. Februar“ zog die Schicksalsidee Schillers in der Braut von Messina in die Regionen eines gräßlichen Aberglaubens herab, dessen schauerliche Wirkungen nur durch die Lächerlichkeit seiner Voraussetzungen aufgehoben werden können.

Ein Schweizer Alpenwirt hat auf seinen Vater in der Wut über dessen Vorwürfe gegen seine Ehe ein großes Messer geworfen und dafür seinen Fluch empfangen — am 24. Februar. Mit dem gleichen Messer schneidet sein kleiner Sohn am 24. Februar seinem kleinen Schwesterchen den Hals ab. Er wird in die Fremde geschickt und kehrt reich als Unbekannter zurück. Sein Vater, der wegen Schulden aus dem Hause getrieben werden soll, ermordet ihn mit dem Schicksalsmesser und entdeckt zu spät, wen er getötet habe — am 24. Februar.

Gerade dies Stück aber begründete die eigentliche Schicksalstragödie auf dem deutschen Theater, die Platens verdienter Spott in der „Verhängnisvollen Gabel" traf. Der Weißenfelser Rechtsanwalt und gefürchtete Literaturkritiker Adolf Müllner (1774—1829), ein Neffe Bürgers, dessen Sinn für derbe, volkstümliche Wirkungen bei ihm im Dienste kühler geschickter Berechnung stand, fand (1812) den „29. Februar" zum Schicksalstag noch passender. Er fügte noch Blutschande als Würze hinzu; stand aber nicht an, das Ganze auf Verlangen des Wiener Publikums glücklich enden zu lassen. Es wird dann zum „Wahn" (1818). Zugleich als geschickter Kriminalist und Theaterschriftsteller zeigt sich Müllner in dem erfolgreichsten Drama seiner Zeit: „Die Schuld" (zuerst aufgeführt 1813, gedruckt 1816).

Hier gibt das Schicksal nur den spanisch-nordischen Hintergrund ab für die spannende Enthüllung eines Verbrechens: des Mordes am Gatten der Geliebten, der sich schließlich als Bruder des Mörders herausstellt. Herausfordernd wirkt die Keckheit, mit der dieser — Hugo Graf von Orindur — das Schicksal den Hahn seiner meuchelmörderischen Büchse spannen und losdrücken läßt; widrig die Szene, in der der Vater der beiden Brüder dem unablässig „wankenden" heimlichen Mörder die geflügelten Worte zuraunt: Und — erklärt mir Orindur — diesen Zwiespalt der Natur! — Bald möcht' ich in Blut sein Leben — Schwinden sehn, bald (sanft, fast weich) ihm vergeben"; abscheulich der Schluß: „Fragst du nach der Ursach', wenn — Sterne auf- und untergehen?" A. W. Schlegel stichelte: „Der Übel größtes aber ist die Schuld!", die Schlußworte von Schillers Braut von Messina.

Des lausitzischen Freiherrn Ernst von Houwalds (1778 bis 1845) unmännliche Weinerlichkeit traf hier den richtigen Untergrund für die Kinderstubentragik, die an einen falschen Bart (in der „Heimkehr" 1818), an „Das Bild" (1819), an die durch den wahnsinnigen Bruder des Wächters ausgelöschten Lampen im „Leuchtthurm" (1819) die Schicksalswirkung ihrer „Trauerspiele" hängt (diese drei gedruckt 1821). Nur in Franz Grillparzers „Ahnfrau" (1817) zeigt sich ein Dichter, der von dem äußerlichen Bühnenerfolg in der Moderichtung des Tages zu wahrhaft poetischem Wirken vorzudringen bestimmt war. In seinem schönen „Nachruf an Zacharias Werner" hat er die Lehre niedergelegt, die er ihm verdankt.

* 58 *

Preußens Zerrüttung im Geiste seiner Dichter. E. Th. A. Hoffmann. Chamisso. Fouqué. Arnim. Heinrich v. Kleist

Das Machtbereich, das der Dichtung durch das Schicksalsdrama letzten Endes ausschließlich zugewiesen war, das Grausenhaft-Dämonische, hat in den schauerlichen Spukgeschichten Ernst Theodor Wilhelm („Amadeus") Hoffmanns, Werners Königsberger Jugendhausgenossen (24. Januar 1776 bis 24. Juli 1822), seinen noch heute zumal in Frankreich wirkungsvollen Ausdruck gefunden. In Frankreich bedeutet Hoffmann die deutsche Romantik; dort hat seine Art unter Viktor Hugos Führung Taumelfeste gefeiert. Sicherlich ist der Berliner Kammergerichtsassessor, als welcher Hoffmann, nach einem bewegten Leben in der napoleonischen Zeit, seine Werke schrieb, die charakteristische Ausgeburt der Romantik überhaupt. Er vereinigt die musikalische Begabung als schöpferisches und kritisches Talent mit dem ausgesprochenen Hange zum Wahnsinn, als Vorwurf und Ziel der Dichtung, der sonst nur versteckt auftritt. Sein darauf hin gearbeitetes Selbstporträt als „verrückter Kapellmeister Kreisler", dessen „Biographie" er in die „Phantasiestücke" und in die groteske Geschichte des „Kater Murr" verwebte, lebt — in bedenklich enger Verbindung mit der Weinstube von „Lutter und Wegener" am Berliner Gendarmenmarkte — für ihn selber fort. So hat ihn ein wahlverwandtes musikalisches Talent, Offenbach, neuerdings in „Hoffmanns Erzählungen" auf die Bühne gebracht; und auch hier hat sich das Grausen in einem furchtbaren Ereignis bei der Erstaufführung, dem Wiener Ringtheaterbrande, an seine Fersen geheftet. Kreisler ist ein unbarmherziger Feind der Geist und Nerven tötenden Bier- und Salonmusik, ein unermüdlicher Vorkämpfer der deutschen musikalischen Klassiker, namentlich Glucks und Mozarts. Seine grausig phantastisch-tiefsinnige Deutung Donna Annas in der Musik zum Don Juan, nach der sie insgeheim ihren

dämonischen Verführer liebt, bleibt heute noch unvergessen. Der Berliner Ausdruck „Zinnober“ für gemachten Schwindel, auf den das Tagespublikum hereinfällt, ist der Nebentitel seiner Geschichte von „Klein Zaches“.

Beide Seiten von Hoffmanns Wesen, den Musiker und den Erzähler von Spukgeschichten, verbindet, wie bei Brentano, dessen „Lustige Musikanten“ er in Töne setzte, sein Hang zum Karikaturenzeichnen und was sich darin ausspricht: sein „Entsetzen vor dem tiefgespenstischen Philistrismus“. Hoffmanns „Spezialität“ ist das verkehrte Gespenst: die gespenstische Vorführung des seelenlos Wirklichen. Das Geist-, Gefühl- und Leblose der selbstgefällig jeder Poesie baren Alltagswelt, der verknöcherte Zahlen- und Aktenmensch seines juristischen Berufs, aber auch der gewissenlose Streber erscheint dem Auge des Dichters in grausiger Beleuchtung. Es haust entweder gar keine oder eine fremde Seele oder ein böser Geist in ihm. Im ersten Falle scheint er ein sich durch mechanische Kunst bewegender und sprechender Maschinenmensch. Solche Automaten, wie sie damals der Mechaniker Kempelen in Wien tatsächlich in hoher Vollendung herstellte, greifen als wirkliche Menschen, zauberhaft singend oder in tödlichem Wirbeltanze mit ihren Opfern, in Hoffmanns Erzählungen ein. Auch als Ähnlichkeit, als Spiegel- oder Ebenbild meldet sich die verlorene Seele. Die Doppelgänger gehören zu den wirksamsten Mitteln der Hoffmannschen Grausenapotheke. Im anderen Falle stecken seltsame Tiere, Geier, Schuhus, Schlangen mit verführerischen Augen, beredte Papageien und nicht bloß wie bei Tieck Katzen- und Hunde-, sondern auch Elementargeister der Pflanzenwelt bis zu Kohl und Runkelrübe herab, in den dem Dichter rätselhaften Gestalten der Philisterwelt. Endlich sind es böse Geister längst verstorbener Verbrecher ja der Teufel selbst, die auf natürlichste Weise in das Leben seiner Helden eingreifen. Den romantischen Katholizismus bei Hoffmann, der sich in besonderer Vorliebe für die Hereinziehung der Sakramente, Klöster, Mönche, Einsiedler äußert, vermittelte seine Frau, eine Polin, seine Begeisterung für die alte Kirchenmusik die süddeutsche Kultur, die er als Musikdirektor am Theater in Bamberg (1808—1812) kennen lernte. So entstand der Held

seiner bekanntesten Erzählung, der Kapuziner Bruder Medardus in den „Elixieren des Teufels“ (1815/1816), unmittelbar aus einem „eigenen Gefühl“ beim „Eintritt in Pater Cyrillus' Zelle im Kapuzinerkloster zu Bamberg“.

Die „Nachgelassenen Papiere“ des Mönches erzählen, daß er, um seine verlorene Rednergabe wiederzugewinnen, der Versuchung nicht habe widerstehen können, von dem zauberischen Elixir des Teufels zu trinken, das das Kloster als Reliquie an die Versuchung des heiligen Antonius aufbewahrt. Von dem Augenblick wird er ein anderer. Er trifft auf einer Romfahrt, zu der ihn sein Prior veranlaßt, im Gebirge auf seinen Doppelgänger in Offiziersuniform, eingeschlafen am Abgrund. Er stößt ihn beim Versuche, ihn zu wecken, wider seinen Willen herab und wird alsbald von dessen Diener für diesen gehalten. Er wird lachend mit „Herr Graf“ angeredet, der Diener meint, er beabsichtige in dieser Verkleidung ein galantes Abenteuer im nahen Schloß. So kommt er in dessen Verhältnisse, verführt die Geliebte seines Doppelgängers, ermordet deren Bruder. Dieser Doppelgänger verfolgt ihn nun in der Welt auf eine grauenhafte Weise, halb gespenstisch, halb tatsächlich; wie es denn die eigene Kunst Hoffmanns ist, derlei Eindrücke zu vermengen. Mit der „Doppelgängerschaft“ scheint er besondere Anschauungen über geheime menschliche Lebensbeziehungen in der Vor- und Mitwelt zu verbinden. Der doppelgängerische Offizier ist nämlich offenbar von dem Sturze nicht gestorben, sondern wahnsinnig geworden. Er ist zu sich gekommen, hat die Kutte des Medardus angezogen, und da er für ihn gehalten wird, hält er sich selbst für den Medardus. Er soll dann wegen dessen Verbrechen zu Tode geführt werden. Da sieht ihn der wirkliche Medardus vom Fenster aus und wird so erregt, daß er die Geliebte erdolcht. Als Wahnsinniger in ein Kloster gesteckt, tut er Buße und kehrt in das Kloster zurück, wo er das Elixir getrunken. Er erkennt es jetzt als natürlichen, starken Syrakuser Wein, den Spötter im Kloster damals dafür ausgegeben haben. Nur die Verlockung zur Sünde war des Teufels. Weder der doppelgängerische Offizier noch dessen Geliebte sind tot. Aber dieser und Medardus stellen sich als Zwillinge der heimlichen Ehe eines verbrecherischen Mannes heraus, dessen Erbfluch erst in dem Mönch zur Ruhe gelangt.

Auch die „Phantasiestücke in Callots (des satirischen Zeichners) Manier“, die gespenstisch wahnwitzigen „Nachtstücke“, die Erzählungen der „Serapionsbrüder“ werden noch immer gelesen; in den letzteren die altdeutsch bürgerstolze Geschichte von „Meister Martin, dem Küfer, und seinen Gesellen“, der seine hochumworbene Tochter wieder nur einem Handwerker gibt. Ferner

„Das Fräulein von Scudéry“, die hier wegen ihrer Herzensgüte eingeführte Pariser Romantante des 17. Jahrhunderts als versöhnliche Mittlerin in der schaurigen Kriminalgeschichte von dem Pariser Goldschmied, der die Abnehmer seiner kunstvollen Schmuckstücke ermordet, weil er sie ihnen nicht gönnt. Freilich wirkt das mehr in der kindlichen Absicht, sich gruseln zu machen, als in dem romantischen Interesse des Autors, die Dichtung des Rausches über das Grauen der „gespenstischen Wirklichkeit“ zu setzen. Die romantische Absicht spricht sich wieder ganz in ihrem wahren Sinn aus am Schlusse des von Hoffmann selber am höchsten gestellten, von Carlyle ins Englische übersetzten Märchens „Der goldene Topf“: „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“ Des Studenten Anselmus „Seligkeit“ wird nun allerdings von einem biederen spazierenden Dresdner Bürgerpaar am Elbufer sehr eigentümlich ausgelegt. Sie sagt, er wäre verrückt, er, er habe einen Rausch. Es wird bei Hoffmann auch in den Büchern sehr viel Champagner bestellt. Zumal in den „Elixieren“ wirkt das Schicksal geradezu wie angetrunken. Wahnsinnige haben überall Zutritt. Es ist wenig Unterschied in ihrer Tollheit von dem Geisteszustande der Helden. Goethe mochte sich entsetzt von solchem „Einklang aller Wesen in der Poesie“ abwenden. Auch der den literarischen Callot enthusiastisch einführende Jean Paul stutzte bei den „Elixieren des Teufels“. Gleichwohl hat dies merkwürdige Buch weitreichende literarische Einflüsse geübt und (noch 1842 nach den Tagebüchern) die pathologische Kraftphantasie des Dramatikers Friedrich Hebbel angeregt. Der Wahnsinn war einmal modern geworden in der Poesie. Er ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, wo die Irrenpflege sich immer mehr des Gegenstandes bemächtigt und der Gedanke nicht mehr widersinnig erscheint, daß das künstlerische Genie überhaupt nur eine besondere Art des Wahnsinns bezeichne. In jenen Tagen kam freilich die schwere Not hinzu, die ja auch Hoffmann aus seinem Lebensgleise als preußischer Jurist während der Napoleonischen Verkleinerung Preußens gerissen hatte.

Von einer anderen Seite offenbart der edle Adalbert von Chamisso (30. Januar 1781 bis 31. August 1838) das Ausgestoßene, Gespenstische des damaligen Weltelends. Er ist der Sohn französischer Emigranten der Revolutionszeit, in Berlin auferzogen. Erwachsen fühlt er sich in Deutschland als Franzose, in Frankreich, wo das von ihm rührend verherrlichte „Schloß Boncourt“ seiner gräflichen Väter stand, als Deutscher. Kein Wunder, daß ein tief schmerzlicher und namentlich ein Zug der Einsamkeit durch seine Gedichte geht, die das deutsche Volk vielleicht gerade aus dem Grunde so liebt, weil sie einem August Wilhelm Schlegel viel zu „ordinär“ erschienen. Französische Anmut mit deutschem Familien- und „Brautsinn“ zu paaren, wie in seinem von Robert Schumann vorgesungenen Liederkreis „Frauenliebe und -leben“; mit Bérangerscher eindringlicher Leichtigkeit die Kehrseite der Gesellschaft der oberflächlichen Sattheit vorzuhalten („Die alte Waschfrau“, „Der Bettler und sein Hund“, „Der Invalide im Irrenhaus“); dem kalten Wissensstolz den bösen Geist des Glaubensverlustes („Faust, ein Versuch“, tragische Szene von 1803), philisterhaft-verbrecherischer Sicherheit das heimliche Gericht („Die Sonne bringt es an den Tag“): zu all solcher Gegensätze Verbindung scheint er durch sein Schicksal vorbestimmt. Vor allem aber läßt es ihn den Jammer der Opfer des Rassenstammeskrieges mitfühlen, unterdrückter Völker wie der Griechen, der Ausrottung der Indianer, deren Zeuge er als naturforschender Weltumsegler (auf dem Rurik 1815—1818) ward: „Das Mordtal“, „Der Stein der Mutter“. Er kennt wie keiner die Gefühle der „Letzten ihres Stammes“, die Poesie der Heimatlosigkeit. Einsamkeit mitten unter den Menschen, das Los der Ausgestoßenen, Verfolgten führt ihn zu dem erschütternden Hohenlied der völligen Weltverlassenheit, der Geschichte des Schiffbrüchigen, Vergessenen auf dem nackten Felseneiland „Salas y Gomez“ im Stillen Ozean. Und was anders als diese Welteinsamkeit, die dem Weltfremden überallhin folgt, ist der eigentliche Sinn des wundersamen „Peter Schlemihl“, der das unbeachtete Nichts, das ihn mit der Sonnenwelt verbindet, seinen Schatten, verkauft hat; der sich alles kaufen kann, nur nicht „das, was am Boden hängt“, das allgemeinste Glück,

das jeder Taglöhner genießt; der nun, verfemt und gemieden, ruhelos durch die Welt zu fliehen und sich vor der Sonne zu verbergen gezwungen ist!

Aber dem grauen Schattenkäufer, der in der guten reichen Gesellschaft seines Herrn John herumspukt, verkauft der „Schlemihl" — in welchem diese sehr zu Unrecht nur den „Pechvogel" sieht! — nicht noch um den Schatten seine Seele, damit sie ihn unter sich dulde. Im Gegenteil! Er wirft ihm auch noch den Kaufpreis des Schattens, den unversiegbaren Geldbeutel hin. Er wandert lieber mit „Siebenmeilenstiefeln" durch die Welt, um unbekannt als Wohltäter der Menschen zu sterben. — An der „wundersamen Geschichte", die ihre Ureigenheit überbescheiden Jean Paul danken möchte, hat (1813) Hoffmann sein eigentümliches Talent entdeckt; hat Wilhelm Hauff gelernt; begann eine der eigensten Saiten moderner Dichtung (im Auslande in Balzac „La peau de chagrin", in Boz, Edgar Allan Poe) zu schwingen.

Ein in Preußen bereits eingewurzelter Stammesgenosse Chamissos, Friedrich Baron de la Motte-Fouqué (1777—1843), aus hugenottischer Flüchtlingsfamilie, Enkel des Generals Friedrichs des Großen („des Leonidas von Landeshut" 1760) hat in anderer Weise mit seinem Stammescharakter den Lebenszoll in der deutschen Literatur bezahlt. Das französische Blut in seiner Romantik äußert sich in einer tadellosen, übersüßen, koketten Ritterlichkeit: „Die Tapferkeit muß bei ihm einen eleganten Henri quatre tragen, die Unschuld à l'enfant frisiert sein", so kennzeichnet ihn der Literarhistoriker der Romantik, Eichendorff. Ein Zug zur gegensätzlichen Ergänzung seiner Natur führte gerade diesen Romantiker in seiner Dichtung zu den grimmen Nordlandrecken. Sein nordischer Held „Sigurd der Schlangentöter", als „Abenteurer" (aventiure, Trilogie mit Vorspiel) auf dem Theater 1808 wirkt dort noch heute in den Hauptszenen (Siegfried und Mime, Brunhild, Nornen) der Wagnerschen „Nibelungen". Auch sein durch ganz Europa heiß umstrittener, nordisch-germanischer „Zauberring", ein Roman von 1812, mag darauf eingewirkt haben.

Einen der größten Erfolge der deutschen Literatur errang Fouqué durch seine glückliche Erneuerung der deutschen Melusinensage von der verhängnisvollen Hochzeit des Ritters (ursprünglich von Stauffenberg, s. Bd. I. 301, 407) mit einer Nixe. Die Erzählung von dieser „Undine" (1811) ward überall in Bildern

(von Schnorr, Steinbrück), in Oper (von Lortzing) und Ballett zum Triumph der Romantik. Fouqué hat ihre natürliche unberechenbare Anmut mit anderen Versuchen, derartige sogenannte „Elementargeister" poetisch zu bannen, nicht wieder erreicht. Sie und ihr neckisch-feuchter Oheim Kühleborn sind seitdem in immer neuen Verkleidungen, zuletzt als „Rautendelein" und „Waldschratt", auf dem deutschen Theater heimisch. Fouqués Zeitschrift „Die Musen" (1812—1814) stand damals an der Spitze der deutschen Literatur. Er hat ihr Uhland und Eichendorff zugeführt. Er verlor aber seine Stellung in der Gunst der Presse und des Publikums ebenso rasch, als er in seiner „Corona" (1814) sich sinnbildlich gegen die revolutionäre Kaiserkrone erklärte und (1819) den Freiheitsführern feierlich absagte. Er geriet in kümmerliche Umstände, bis auch ihm die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. kurz vor seinem Tode noch zu seinem Rechte verhalf.

Das mächtige Gewölk, das mit dem neuen Jahrhundert über Preußen zog, lagerte sich immer schwerer in die romantischen Gemüter seines Adels. Die dichterische Persönlichkeit Achims von Arnim kann deutlich machen, wie trübe, wirre geistige Strömungen selbst ein festes, klares, männliches Gemüt in ihre Strudel zu ziehen vermögen.

Ludwig Joachim von Arnim (1781—1831) aus dem märkischen Adelsgeschlecht finden wir in seiner Jugend auf den Spuren der „Lucinde" und der „Maria Stuart" zugleich, in „Hollins Liebesleben" 1802, das mit dem Selbstmord des Helden in der Rolle des Mortimer endet. Ein wildes Durcheinander von persönlichem Roman und buntem Allerlei phantastischer Dichtungen entfesselt der Dichter als Ariel, das ist der starke Luftgeist aus Jesaias-Shakespeare 1804 in „Ariels Offenbarungen". Darunter bringt das Heldenspiel „Hermann" den nordischen Mythus von Freyas Bruderehen in Beziehung zu des Teutoburger Hermanns (das ist des Gottes Odins) Opferung seines blutschänderischen Geschlechts in der „Druidenhöhle". Das Kind Aslauga, das der Sänger Heymar in seiner Laute gerettet, bezeichnet die neugeborene Menschheit: Deutschlands Erlösung durch die romantische Dichtung. Arnim erhält wie sein Freund Brentano in Heidelberg durch Görres (s. o. S. 239) die bestimmte



Heinrich v. Kleist
Nach einem Miniaturgemälde
von August Krüger



Friedrich Hölderlin
Nach einem Pastell von Himmer
gezeichnet von Luise Keller



Friedr. Baron de la Motte-
Fouqué
Nach einer Zeichnung von Vest
gestochen von Jügel



Adalbert v. Chamisso
Nach einer Radierung
von
Franz Kugler



Wilhelm Hauff
Nach einem Gemälde von
J. M. Holder gest. von Oertinger



Ludwig Uhland
Nach einem Gemälde von
Gottl. Wilh. Morff



Eduard Mörike
Nach einer Zeichnung von
Professor Kurtz, 1856



Justinus Kerner
Nach einer Lithographie von
Emil Orth

Richtung auch für seine schöpferische Phantasie. Wie für jenen Chronik und Märchen, so wird für Arnim die Literaturgeschichte das Magazin für seine Phantasie („Wintergarten“ 1809). Auch seinen über-tieckschen dramatischen Bildern liegen literarhistorische Erneuerungen zugrunde: der „Päpstin Johanna“, einer Art von weiblichem Faust, das alte „Spiel von Frau Jutten“; „Halle und Jerusalem“ des Andreas Gryphius Studenten-Gespensterdrama von „Cardenio und Celinde“, verbunden mit dem „ewigen Juden“ und — Napoleons ägyptischem Feldzug.

Die politische Prophetie, insbesondere der deutsche Kaiser steht im Mittelpunkt von Arnims — zum Teil im Gegensatz zu den Grundideen seines Lehrers Görres — protestantisch-gibellinischer Romantik. Seine Novellen und Romane „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der italienischen Gräfin Dolores“ im Ehebunde mit einem treuen deutschen Grafen Karl; „Isabella von Ägypten“, eine zigeunerische Jugendliebe Karls V.; vornehmlich der unvollendete historische Roman aus den Zeiten Kaiser Maximilians „Die Kronenwächter“ (1. Band 1819) scheinen die tragische Entwicklung der alten deutschen Reichs- und Kaiseridee versinnbildlichen zu wollen: im Verhältnis zu Italien, zum romantischen südlichen Erbe des Hauses Habsburg, das letztgenannte Werk zu den Hohenstaufen.

„Die Kronenwächter“ bewahren für einen armen Findelknaben im Waiblinger Wachturm die seit der Tötung seines Vaters, eines schwäbischen Grafen „von Stock“, herrenlose Hohenstaufenkrone. Auch hier ist es ein verfallenes Schloß (Friedrich Barbarossas), wie das, welches im Eingang zur „Gräfin Dolores“ Heines romantische Phantasie erregte, auf das der letzte Sproß des mächtigen Geschlechtes beschränkt ist. Dieser, vom Ratsschreiber im Turm nach seinem Namen Bertold getauft, in bürgerlicher Umgebung einwurzelnd, möchte sich den gespenstischen Erscheinungen und Weisungen seiner Ahnen (Barbarossas) am liebsten entziehen. Das durch den welthistorischen Schlachtruf für die Hohenstaufen bekannte schwäbische Reichsstädtchen beherrscht er schließlich dank seinen Beschützern als mächtiger bildungsfreundlicher Bürgermeister; doch erst nach Vertreibung seines Vorgängers, der mit der Tochter, der Geliebten Bertolds, fliehen muß. Anstatt ihrer wird ihm die Vereinigung mit seiner hochadeligen Mutter. Den Alternden verjüngt in Todeskrankheit der Doktor Faust, ein wüstes Zerrbild des Goethischen, durch Bluttausch mit seinem unbekannten Geschlechtsbruder

dem jungen Anton. Daher der Titel des ersten Teils: „Bertolds erstes und zweites Leben".

Bertold trifft nun erst im „zweiten Leben" zu Augsburg beim Empfang des Kaisers Maximilian, zur Hochzeit eines Hohenzollern mit einer Wittelsbacherin, im Gedränge auf Anna, seine Frau, die er als Tochter seiner verlorenen Geliebten „Apollonia" erkennt und alsbald heiratet. Ihr zerrissenes Kleid vermittelt die Bekanntschaft. Luther segnet sie ein. Aber Anna muß den jungen Künstler Anton lieben, weil doch dessen Blut das ihres Mannes ist. Bertolds Kind gleicht Anton, der sich als Christusknaben ans Haus gemalt hat. Als Anton bei einem Aufruhr in Annas Armen umkommt, stirbt aus dem gleichen Grunde fern auch Bertold an den Gräbern der Hohenstaufen. Anton wird von Anna wiedererweckt, um einen zweiten Teil der „Kronenwächter" möglich zu machen, der aber erst 1856 aus dem Nachlaß, von Arnims Frau, herausgegeben wurde. Anton, gleich Bertold ein tragisches Opfer der geheimen Zwecke des Kronenwächterbundes mit dem Hohenstaufensprößling, geht mit einer Art Mignon, Susanna, die ihm in Männerkleidung aus einem Freudenhause folgt, in wüstem Leben unter und ermordet schließlich Anna. Daß Anton — wie Anna unter den Wiedertäufern! — nun noch einmal aufleben, Susanna als Kaisertochter „auf gläserner Säule" heiraten, die Kronenburg bewachen, den Bauernkrieg an der Seite Götzens schlagen und gleichwohl „mit Dürer und Kranach" Künstler bleiben sollte, erscheint fraglich. Nach der Herausgeberin sind diese Entwürfe „ältere Niederschriften" und durch das Ausgeführte wohl zunächst als zurückgestellt anzusehen.

Arnim hat in die barocken Einfälle dieses in den freien Reichsstädten des Nordens gleich freudig begrüßten, seit Geibels feierndem Sonett in ganz Deutschland viel bewunderten Werkes viel hineingeheimnist. Hildegard und Anna, Bertold und Anton geben sich jedenfalls als mystische Urbilder des deutschen Weibes und Mannes. Der Sinn des Ganzen scheint die Überführung der gibellinischen Idee des junkerlichen Mittelalters in die des Bürgertums zur Zeit der Reformation. Auf den Trümmern des Schlosses Barbarossas baut Bertold mit einem Schneider eine Tuchhandlung, die Quelle des Fuggerschen Reichtums. In der „allgemeinen Erhebung in den Adelsstand" sieht Arnim — mit Novalis! — auch sonst, in bekannten Versen aus der „Dolores", den Ausweg aus den Nöten der Revolutionszeit. Die „endliche Auflösung, daß die Krone Deutschlands nur durch geistige Bildung erst wieder errungen werde", gehört den (älteren?) unausgeführten Entwürfen an. In dem unglücklichen Ausgang des Umtausches des bürgermeisterlichen mit dem Künstlerblut in den Hohenstaufensprossen könnte man eher eine Zurücknahme der Offenbarung Ariels von der Deutschland erlösenden Aufgabe „Aslaugas" erblicken.

In jedem Falle machte Arnim, unter dem Einfluß seiner Frau Bettina Brentano (seit 1811) eine ähnliche moderne Häutung durch wie Tieck. Gleich diesem, nur noch ruhig beobachtender Erzähler, schildert er den romantischen „tollen Invaliden“, der sich auf dem Fort Ratonneau, bei Marseille, allein gegen eine ganze Heeresabteilung verteidigt; den „Fürsten Ganzgott“ neben dem „Sänger Halbgott“, der romantisch der Fürstin gefährlich wird; die über die Nonne zur Pariser Chansonette werdende Mohammedanerin Melük-Maria-Blainville. Die Sammlung seiner Novellen unter dem Titel „Landhausleben“ (1827) bezieht sich auf Arnims Lebensaufenthalt auf seinem Landgute bei Dahme in der Mark Brandenburg. Als brandenburgisch-preußischer Dramatiker schilderte er den „falschen Waldemar“; den Stargarder Brutus, Bürgermeister Apelmann und seine gerichteten Söhne.

Schriftsteller, die Arnim auf diesem Wege folgten, sind der ursprünglich Weimarische Page August von Witzleben, nach seinem Geburtsgute A. v. T r o m l i tz (1773—1839), der im Alter in Berlin und Dresden fruchtbar schriftstellerte: „Die Pappenheimer“ 1827, „Die Vierhundert von Pforzheim“; der viel umhergeworfene Breslauer K a r l S p i n d l e r (1796—1855): „Der Jude“, deutsches Sittengemälde aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts (Konstanz!) 1827, „Der Jesuit“, Charaktergemälde aus dem ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts 1829; der gefürchtete Berliner Musikkritiker (gegen Spontini) L u d w i g R e l l s t a b (1799—1860): „Griechenlands Morgenröte“ (Gedichte 1822, vgl. unten S. 295), „1812“ (1834).

Nicht alle märkischen Junker fanden diesen gemütlichen Ausweg aus der romantischen Erregung der Geister. Ist doch der tragischeste Ausdruck der Zeit ein Dichter, wie ihn Deutschland nicht vielfach aufzuweisen hat; eine jener in Deutschland seltenen dramatischen Kräfte, welche stark persönlich von leidenschaftlicher Poesie ausgehen, die den D i c h t e r auf dem T h e a t e r zu Ehren bringen! H e i n r i c h v o n K l e i s t (18. Oktober 1777 bis 21. November 1811), aus dem märkischen Adelsgeschlecht, welches wir schon einmal (Bd. I, S. 597) ruhmreich in den Jahrbüchern unserer Dichtung zu verzeichnen hatten, scheint mit und an der Schwäche Preußens in seinem innersten Selbst zu kranken.

Er ist in seinem äußeren Schicksal jedenfalls an ihr zugrunde gegangen. Unbefriedigt vom Garnisondienst seines Standes, opfert er seine Aussichten wie sein kleines Vermögen auf Pariser Reisen, um den Franzosen „den Affen der Vernunft", die Kantische Philosophie beizubringen. Verzweifelnd an der Berliner „Bildung", in deren Salons er verkehrte, möchte er als Bauer in der Schweiz leben und bricht so mit seiner Verlobten. Sein einziger Halt und seine Vertraute in der über seine Dichterei spottenden Familie ist seine männliche Schwester Ulrike. Der „Dichter der Zukunft" war er nur für seinen Freund, den romantischen Journalisten Adam Müller, der ihn für seine Presseunternehmen verwendete und im Dresdner „Phöbus" (1805 bis 1809) eines von Kleists Werken („Penthesilea") veröffentlichte. Gleichfalls nur eines, das anspruchsloseste seiner Dramen („Der zerbrochene Krug") wurde zu seinen Lebzeiten (von Goethe) aufgeführt. Erst Tieck gab lange nach seinem Tode seine Werke, nachdrücklich auf ihn hinweisend, heraus. So erscheint Kleist in der Trübe seines Lebens, die wohl ihre Schatten auch in seine Dichtung herüberwerfen mag, durchaus als ein Opfer der Zeit. Ihm wurde das vaterländische Elend zum physischen Drucke, dem er sich durch freiwilligen Tod entzog. An den Ufern des Wannsees bei Potsdam, unmittelbar nach dem es tiefst demütigenden Bündnis Preußens mit Frankreich 1811, starb er. Der für ihn geradezu nichtige Anlaß — die Zumutung einer unheilbar Kranken, mit ihr gemeinsam in den Tod zu gehen — läßt wohl keine andere Auslegung zu, wenn man nicht innere Zerrüttung durch Opium in Betracht zieht.

Dies ist der Lebensgang des unglücklichen Mannes, den bei aller krankhaften Anlage gerade Keuschheit der Empfindung lange nicht zur eigenen Anerkennung seines Dichterberufs kommen ließ. Er verbrannte wiederholt seine Arbeiten, darunter die bedeutendste, „Robert Guiscard", in der er mit Goethe wetteifern wollte. Die hier doppelt notwendige äußere Aufmunterung fehlte ihm gänzlich. Aber das persönliche Schicksal scheint ihn nicht so völlig gebrochen zu haben, wie die Schmach der Fremdherrschaft, der Triumph des ihm in der Seele verhaßten Franzosentums im Herzen des Vaterlandes. Er hat diesen Gefühlen

glühenden Ausdruck gegeben in einer förmlichen Poesie der Rache, von der sein erstes Drama „Die Schroffensteiner“ schon durch die Wahl des Stoffes ein starkes Zeugnis ablegt: Agnes und Ottokar werden von ihren Vätern Rupert und Silvester getötet. Diese versöhnen sich über dem Blutopfer. Er tobt in gellen Hetzrufen des Hasses gegen die Eindringlinge über den Rhein — „schlagt sie tot, das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht!“ Der gleiche Haß zeigt sich in der „Hermannsschlacht“, einem Drama, das im Gewande der Römerzeit in jeder Szene die Bezüge zu seiner gegenwärtigen, zur Franzosenzeit voraussetzt, unter Peitschenhieben gegen die mit dem Feinde buhlenden Fürsten und Frauen (erst 1821 aus dem Nachlaß!).

Sein Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“, an das er — vergebliche — Hoffnungen auf seinen preußischen Königshof knüpfte, führt aus den Jahren der tiefen Erniedrigung Preußens in die Zeit seines ersten Aufschwungs unter dem Großen Kurfürsten. Der schlafwandelnde Sieger, der sich durch seinen vorzeitigen Angriff das Brutusurteil des Fürsten zuzieht, ist die Maske des Autors, in der Zeit des Verbotes gegen Napoleon aufzutreten (1810). Das Bild, das man sich am liebsten vom deutschen Helden macht, trotzig, rauh, wild zufahrend, nach außen mit einem Kindergemüte, einer Sinnigkeit, die bis zur Vision und dem zweiten Gesicht geht: dies Bild trifft man bei Kleist in sprechender Wiedergabe. Es wirkt im „Käthchen von Heilbronn“ um so eindringlicher, weil es sich auf seinem passenden Spiegel, der übertreuen Hingabe eines schlichten Mädchenherzens abhebt, das wie jener Prinz im Wachtraum seiner Liebe zur Heldin wird. Die Tochter des Waffenschmieds muß sich aber (in der zweiten Bearbeitung) erst als Kaisertochter ausweisen, bis ihr gräflicher „Bezauberer“, als welcher er dem Gerichte der heiligen Feme verklagt wird, sie zur Gemahlin erhebt. In den dreißiger Jahren konnte diese romantische, vielleicht auch sinnbildliche, Voraussetzung einen Hebbel bereits mit Entrüstung erfüllen. Somnambulismus und Magnetismus, die Heilkräfte der Zeit, begründen und verklären hier überall sonst unerträgliche Stoffe, wie den der „Griseldis“ auf der Bühne; sonst unmögliche Motive, wie die Liebesausfragung unter dem Holunderbaum.

In der „Penthesilea“, der Amazonenkönigin vor Troja, die, unfähig ihr Heldentum ihrer Liebe aufzuopfern, den zart überlegenen Helden Achill, weil er nicht ihr „Männchen“ abgeben will, mit ihren Hunden zerfleischt, zeigt sich tragisch das weibliche Gegenbild zum Käthchen. Kleist liebt es, Vorwürfe und Situationen auf die Spitze zu treiben, ihnen das Äußerste ihres Empfindungsgehalts und ihres Interesses abzunötigen. So konnte er Molières leichtfüßige Götterehebruchstragödie „Amphitryon“, die „Tragikomödie“ des Plautus, unangenehm ernst nehmen, aber auch in der hingehaltenen Gerichtsszene des „Zerbrochenen Krugs“ alle heiteren und ernsten Geister der großen Komödie auf das zerschundene, perückenlose Haupt des schlimmen Dorfrichters Adam herabrufen.

Kleists Erzählungen sind wegen der auffällig kennzeichnenden Abhebung des epischen vom dramatischen Stile des Dichters bereits in einer Reihe mit den Schillerischen genannt worden. Nur daß Kleist seine unvergleichliche Kunst des tatsächlichen Berichts in der Schilderung des durch Rechtsverweigerung zum Räuber gewordenen „Michael Kohlhaas“ zu einem großen, abgeschlossenen Bilde gesammelt hat, was Schiller versäumen mußte. Auch hier kennzeichnen den Dichter Bilder der empörten Verzweiflung und Unversöhnlichkeit. Ins Kloster gezwungene Nonnen, die auf Prozessionen niederkommen und gerichtet werden sollen, aber schließlich im allgemeinen Verderben noch auf kurze Zeit ihrer Liebe leben („Das Erdbeben auf Chile“); die aufopfernde Hingabe einer jungen Halbfarbigen gegen einen französischen Offizier, der dieser schließlich, unwissend, was sie für ihn tut, mit einer Kugel lohnt („Die Verlobung auf S. Domingo“); der geradezu teuflische Undank eines „Findlings“ Piachi gegen seine Pflegeeltern; die Entehrung einer sittenstrengen Dame im Schlafe („Die Marquise von O.“); endlich auch hier die Rache der Niedergetretenen über das Grab hinaus im „Bettelweib von Locarno“. Nur „Der Zweikampf“, in ritterlichen Kreisen spielend, endet nach gräßlichen Freveln und verfehlten Gottesurteilen mit der Anerkennung einer ewigen Gerechtigkeit.

XII
Politische Dichtung

* 59 *

Freiheitskriege und Burschenschaft. Schwäbische Dichterschule. Die Mütter des „Jungen Deutschland". Hegel

Der Gegensatz gegen die politische Revolution, in den gerade seine poetischen Führer Deutschland gebracht hatten, brach sich an der nationalen Empörung gegen ihre triumphierenden Ausnützer. Napoleon als empereur schien das Erbe des abgeschiedenen deutschen Kaisertums antreten zu wollen. Seine Erfolge über die Machthaber steigerten die national-revolutionäre Stimmung. Es war offenkundig — und eine Erscheinung wie die des märkischen Junkers Heinrich von Kleist macht es besonders klar, daß sich der Geist der Völker in Deutschland in revolutionärem Widerspruch zu seinen Regierungen befand. Das Wort „Freiheit" im national gewandelten Geiste Schillers, nicht unter der Jakobinermütze, aber mit Tells Geschoß, wurde wieder die Losung, wie in der antik-republikanischen, plutarchischen Rousseauzeit von Schillers Jugend.

Ein antiker Freiheitsschwärmer und Rousseauscher Kulturverächter wie Joh. Gottfr. Seume (1763—1810), ein sächsischer Bauernsohn wie der Philosoph Fichte und aus demselben Stoffe wie dieser, zeugt dafür in seinem Vaterlandsmärtyrerdrama „Miltiades"; in seinem „Kanadier, der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte", aber seinem kultivierten Feinde durch Großmut den menschlichen Beweis erbringt: „Seht, wir Wilden sind doch bess're Menschen." Seume zeigt in Schicksalen wie dementsprechend in Stimmungen und Ansichten den Zustand des damaligen bewaffneten Europas; dessen Werber ihm

allenthalben auf den Fersen sind, ihn an die Engländer für die amerikanischen Kriege verkaufen; das er, den Theokrit im Tornister, als Deserteur und entlassener russischer Soldat von Schweden bis Syrakus durchwandert. Zeugnisse davon sind „Mein Sommer“ 1805; der knotig antikisierende, zwischen Landstraße und Garnisonen, Küchen und Kunst geteilte „Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802“; mit Anmerkungen seines anfänglichen Wandergenossen Hans Veit Schnorr von Karolsfeld, von dem sein auch die Zeitstimmung mürrisch kennzeichnendes Bildnis stammt. Er wagte sich heraus vor Fichtes Berliner „Reden an die deutsche Nation“, die (1807/1808) Napoleon schonte, lateinisch 1807 — vor philologischen Anmerkungen zum Plutarch! — und sehr deutsch in „apokryphen“, das ist verdächtigen, „Schmieralien“ 1806, wie einem aufreizenden Gedichte „An das deutsche Volk“ 1810. Aber er sah nicht, wie dieser, die Erhebung des Vaterlandes.

Im deutschen Süden und in Österreich war das „Männer bildende“ Altertum vor der Romantik nicht in den Hintergrund getreten. Dort war der überantik Goethe und Schiller nachstrebende Heinrich Joseph von Collin (1772—1811) mit dem Trauerspiel des Blutzeugen vaterländischer Ehre und Pflichttreue gegen den Feind „Regulus“ (1801), als dem Beleg einer spezifisch österreichischen Literaturblüte, der Stolz der Wiener Bühne. Im „Coriolan“ steht er heute noch hinter Beethoven, der das tragische Seelengemälde seiner berühmten Ouvertüre für Collin, nicht für Shakespeare setzte! Der klassische Freiheitsmusiker und Napoleonschwärmer zerschmetterte seine Büste des „ersten Konsuls“ und zerriß das Widmungsblatt seiner „Eroica“ an den „ersten Helden der Freiheit“.

Die Romantik schürte den Haß gegen den Erbfeind des Deutschtums, zumal bei den Preußen: Arnim, Kleist, Fouqué. Aber auch Friedrich Schlegels spröde Muse ward in Österreich patriotisch. In Wien erneuerte Collin das Andenken (Gleims) des „preußischen Grenadiers“; in Preußen Friedrich August von Stägemann seinen antikisierenden Odenschwung. Auch ganz anders geartete Geister, den edeln Friedrich Rückert, dessen Dichtung sich in orientalischer Liebes- und Gedankenlyrik entfalten sollte, bewegte die Kriegsbegeisterung zu „geharnischten

Sonetten“ in „Zorn, Entschluß und Sieg“. Sie alle überragt an Wirkung die Dreiheit der „Freiheitssänger“ schlechthin: Ernst Moritz Arndt (1769—1860) aus dem noch schwedischen Rügen, der biblisch volkstümliche Weckrufer; Max von Schenkendorf (1783—1817) aus Tilsit, der romantisch priesterlich verklärende Weiher; der Dresdner Theodor Körner (1791—1813), der jugendliche Blutzeuge dieser Dichtung im Leben und früh entwickeltem poetischem (dramatischem) Schaffen in Wien, der echte Zögling des großen Lebensfreundes seines Vaters, Schillers. Sein Trauerspiel über die ungarischen Todeshelden der Festungsverteidigung gegen die Türken Niklas Grafen von Zriny und seine Frau Eva (1566) rügt 1812 die preußische Festungsschmach von 1805. Ihre Namen stehen für ihre Lieder, die nach wie vor die deutsche Jugend dem Vaterlande „Treue bis zum Grabe“ schwören lassen und wieder frisch und neu wurden, als es später wieder — verheißungsvoller — hieß „Was ist des Deutschen Vaterland?“, um „Schandeketten zu zerbrechen und den welschen (gallischen) Trug zu rächen“. Der Rhein, „Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze“, Arndts Losung nach der Leipziger Schlacht; die Kaiserkrone, besonders bei Schenkendorf, dem „Kaiserherold“ und „Rheinhüter“; Deutschland, in dessen Lebensrufe Rückerts „drei Gesellen“, der Österreicher, der Preuße und der „nur aus Deutschland“, selig fallen, bezeichnen ihren Inhalt. Wie auch diese kriegerische Freiheitsdichtung nachwirkte in die politische Freiheitsbewegung der Folgezeit hinein, auf die Bestrebungen der Burschenschaft und was sich ihnen traurig anheftete, darauf wollen wir noch besonders im Hinblick auf das unverdiente politische Geschick des wackeren Arndt gleich hinweisen. Er und der „Runenmeister“ (Runenblätter 1814, 34) und „Turnvater“ (Deutsche Turnkunst 1816) Fr. Ludw. Jahn wird mit Görres und Schenkendorf von Rückert zu den „vier Namen“ gezählt, auf die man anstoßen soll beim Feste. Aus den Erneuerern des deutschen Volkstums im Kriege werden die „Demagogen“ der „Reaktion“, wie diese jetzt jede antirevolutionäre Richtung brandmarken.

Zu keiner Zeit verquickt sich die Literaturgeschichte in Deutschland so ausschließlich mit der politischen. Das Testament der

Revolution war in den Freiheitskriegen nach der Auffassung der neuen demokratischen Presse eröffnet worden. Die Erben drängten von allen Seiten und forderten „das alte gute Recht" der Völker und die durch Napoleon revolutionär gewordene Kaiserkrone. An den Universitäten erneuerte sich, Juni 1815 in Jena, der „Jugendbund" gegen ihn in der schwarz-rot-goldenen „Burschenschaft" gegen die Regierungen: „Wir wolln das Wort nicht brechen, — nicht Buben werden gleich, — wolln predigen und sprechen — vom Kaiser und vom Reich." Ihr „Wartburgfest" zur Jahrhundertfeier der Reformation (18. Oktober 1817) mit ihrem christlich deutschen Programm leitet mit Bücherverbrennung, wie früher der Hainbund, eine Kette politischer Demonstrationen und Attentate ein. Der literarische Wortführer aller üblen Seiten der alten Regierung („ancien régime") — die sich freilich unter der Führung der revolutionären Literatur nur in anderen Formen erneuern sollten — Kotzebue war der erste, der ihnen (März 1819) zum Opfer fiel. Sein Mörder, der Jenenser Student K. Ludw. Sand, spiegelt in den Beweggründen seiner Tat und der Zustimmung, die sie — selbst bei Theologen — fand, blutrot die Erregung der Zeit. Eine Karlsbader Zusammenkunft der Regierenden faßte scharfe „Beschlüsse" gegen die sie schürende Literatur und zeichnete die Jährung der Untat durch Aufhebung der Burschenschaft.

Im deutschen Süden zogen Uhland, Kerner in den poetischen Kampf für und gegen das „alte gute Recht" der altständischen Verfassung des Volkes, das „in Fährden und in Nöten sich echt gezeigt". Er führte zu dem politischen Ventil für die revolutionäre Spannung, zu der Eröffnung der Kammern für die Volksvertretung. Hier fand die Zersetzung nicht Raum, da durch das Gift politischer Leidenschaft und die Gärungsstoffe der Massenbearbeitung die Romantik jetzt bald verfiel. Daher wirkt der historische Sinn, der volle, kräftige Klang um so erfreulicher, mit dem Schwabens Dichter die alte Helden-Ritterzeit in ihrem Sange weiter erstehen ließen. Die Entschiedenheit, mit der durch sie das Stammestum wieder in den Kreis der Dichtung trat, macht sie dabei zu Aussäern einer erst nach Jahrzehnten in die Halme schießenden neuen Saat der Literatur des Jahrhunderts. Schwabens Landschaft ist ihnen „die Natur", ihr Wein

„die Heimat", sein armer Graf „der reichste Fürst" — an Volkstreue (J. Kerner). **Ludwig Uhlands** (26. April 1787 bis 13. November 1862) Gedichte (1815) vertreten trotz Goethes Spottkritik auf den Druckfehler ihres ersten Wortes (Leder sind wir ...) die Romantik im Volke bis zu eigentlichen Volksliedern: Der gute Kamerad, Der Wirtin Töchterlein. Seine Romanzen und Balladen, Des Sängers Fluch, Tells Tod, Das Glück von Edenhall, Bertrand de Born, Die Bidassoabrücke, die Rhapsodien auf Eberhard den Rauschebart, teilen mit den Schillerschen den Dichtungspreis der deutschen Bürgerschule. Die reiche schwäbische Lyrik setzt in der musikalischen Schmerzpoesie **Justinus Kerners** (1786—1862) auch die Novalisschen Töne der Romantik gleichsam menschlich verdichtet fort, so sehr Naturmagie und Geisterreich auch diesen Dichter in seinem Leben und Wirken, als Arzt, in ihren Bann legten.

Eine kranke Wachträumerin, Frau Hauffe aus Prevorst (bei Marbach), bestimmte sein Hauptwerk auf diesem Gebiete „Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere" (1829): „ein Buch verworfen von des Markts Gewimmel", „ein Buch, drin eines schwachen Weibes Reden, — der Starken Witz und weltverständiges Wesen — das Babel, so sie bauen, drohn zu töten ..." Aber Kerner ist nicht umsonst der gastfreie Herr des nach ihm benannten Hauses zu **Weinsberg**, in dem Lenau, wie Mörike verkehrten. Das Trinkglas übt gleichfalls in seinen „Gedichten" (1826) eine geisterhafte Gewalt. Sein „Wanderlied" „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein!" ist Volkslied geworden, wie seines Jugendfreundes Gust. Schwabs „Bemoster Bursche zieh' ich aus" Studentenlied.

Ganz das gleiche gilt von der frischen Novellistik **Wilhelm Hauffs** (1802—1827), in der Hoffmanns Talent geistig normal geworden zu sein scheint.

Über Hauffs harmlos bunten „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans", eines leichten, heiteren Gesellschaftsmenschen, der die **Umkehrung** seines Namens in „Herr von Natas" zu Recht trägt, wird niemand wahnsinnig werden. Eher wird man aus solch gemütlicher Auffassung des Satanischen herleiten seine etwas dunkle Parodie des damaligen süßlich-sinnlichen Marktschriftstellers H. Clauren (Karl Heun), des Verfassers von „Mimili", „Leidenschaft und Liebe" und anderer literarischer Bonbonnieren. Denn Hauffs „Mann im Monde", der als solche Parodie auftrat,

mit angehängter rechtfertigender literarischer „Kontroverspredigt" nach verlorenem Prozeß gegen Clauren-Heun, scheint ursprünglich wirklich als unrechtmäßiges Konkurrenzunternehmen unter dem Namen Claurens geplant gewesen zu sein.

Die bestimmte und dabei kühne Art seines Märchenvortrags hat Hauff die Herzen der Jugend gewonnen, seine „Phantasien im Bremer Ratskeller" über Erlebnisse der dortigen Weinfässer, der zwölf Apostel und der Rose, die Herzen der Alten. Sein historischer Roman „Lichtenstein" schien dem jungverstorbenen Dichter die Erfolge Walter Scotts in Aussicht zu stellen.

Hauff zuerst getraute sich, vaterlandsstolz gegen den Schotten, sie auf heimischer Grundlage zu erreichen. Die Ruine des seit 1840 wiederhergestellten Schlosses Lichtenstein am Rande der Rauhen Alb läßt ihn eine „romantische Sage" erfinden zur Ehrenrettung seines namenlosen Gastes, des vertriebenen Herzogs Ulrich von Württemberg, im Kampfe mit dem schwäbischen Ritterbunde 1519. Nach Ulrichs von Hutten wütenden Ausfällen gegen diesen Mörder seines Vetters; in den damaligen Sturmjahren des „guten alten Rechts", das dieser schwäbische Fürst bedroht hatte, war es keine leichte Aufgabe, ihn als „Stifter des Glücks" seiner Getreuen auf Lichtenstein darzustellen.

Uhlands dramatische Verherrlichungen der Treue an deutschen Fürstenschicksalen (Ernst Herzog von Schwaben, Ludwig der Bayer) stehen in ihrer schlichten Beschränkung auf ein bescheidenes dichterisches Motiv den Schillerschen näher als die nunmehr um sich greifenden dramatischen Auszüge aus der Weltgeschichte mit allem Zubehör an historischen Masken und Kostümen ohne eine Spur ihres Lebens und ihrer Idee.

Man hat sich gewöhnt, in dem Berliner Theaterfabrikanten Ernst Raupach ihren vorbildlichen Vertreter zu sehen, obwohl er nur der fruchtbarste und insofern der schlimmste unter diesen Dramatikern sein dürfte. Seine aufdringliche Gewöhnlichkeit trug ihm den Beinamen „Shakespeare der Trivialität" ein. Doch seine rührsame Liebschaftsverarbeitung des Volksglaubens an das Totengesicht in der Christnacht „Der Müller und sein Kind" ist überall „das Allerseelenstück" geworden. Seine endlose Reihe „Hohenstaufendramen" hatte auf dem Berliner Theater Erfolge, die den vielzitierten Schlußvers „Das Glück war niemals bei den Hohenstaufen" Lügen strafen. Höher steht der „Konradin" und „Kampf der Hohenstaufen" eines anderen Dramatikers der Zeit nach den Freiheitskriegen, Fr. Aug. von Heyden (s. u. S. 320).

Theodor Hell (Winkler aus Waldenburg in Sachsen, 1775—1856), der, zuerst mit Kind, das einflußreiche Verdünnungsblatt der Romantik, die (Dresdener) „Abendzeitung“ von 1817—1843 herausgab und das Dresdener Hoftheater beherrschte, ist als Übersetzer, auf dem Theater meist aus dem Französischen, bekannt.

Die „Zersetzung der Romantik“ ging, wie die Verflüchtigung der Klassik, von ihr selbst, ihrer gesellschaftlichen Vertretung aus. Wir werden in jene ebenso schön- wie freigeistig gebildeten Kreise Berlins zurückgeführt, in denen Fr. Schlegel seine „Lucinde“ und August Wilhelm seine „berühmte Freundin“ Madame de Staël kennen lernte; vor denen Karoline Michaelis-Böhmer-Forster-Schlegel-Schelling als Vorbild einer neuen Weiblichkeit stand; denen Spinoza-Goethe sich in den weltgemäßen Spruch: „Alles verstehen heißt alles verzeihn“ zusammenfaßte. Hier verkehrte neben dem dunkeln, tief unbefriedigten Kleist der glänzende Don Juan Prinz Louis Ferdinand von Preußen, das Urbild des „Prinzen von Homburg“. Hier sprach Goethe vor und (1804) mit ihrem Benjamin Constant, den seine Freundinnen l'inconstant nannten, Madame de Staël, die „Delphine“ ihres Scheidungsromans von dem Baron Holstein, die Feindin Napoleons und Entdeckerin der deutschen Literatur in Frankreich („De l'Allemagne“ 1811). Zum schrankenlos liebebedürftigen Manne trat hier die in ihrer häuslichen Umgrenzung „unverstandene Frau“, bald international die „femme incomprise“ des Jahrhunderts. Jene Berliner „Damen vom Geiste“, die Henriette Herz, Rahel Levin, Bettina von Arnim, haben viele Verdienste um die Aufnahme der klassischen und romantischen Literatur. Das hindert nicht, daß man das Aufkommen des Weiberlamentos, des Frauenregiments und der damit verbundenen geistigen Vielmännerei und Haremswirtschaft als literarisches und gesellschaftliches Unheil ansehen muß, dem zu steuern edle und wahrhaft geistvolle Frauen im Interesse ihres und des allgemeinen Wohlergehns sich angelegen sein lassen müssen. Die krankhafte Nervosität ihres Geschlechtes, die Hysterie, nährt hier eine ihrer Hauptwurzeln. Eine Literatur, deren ganzes Interesse sich nur noch um den Verruf der Ehe und die Spitzfindigkeiten des ehelichen Zanks dreht, verblödet und versimpelt, sie mag sich noch so tragisch und bedeutend anlassen.

Daß die Emanzipation von der Ehe mit der vom Judentum zusammenfällt, wie sie diese Kreise vertreten, gibt dessen Geschichtschreibern (H. Grätz) Gelegenheit zu heftigen Anklagen — gegen Goethe. Sie könnten sich mit ebensoviel Recht schon gegen M. Mendelssohn richten. „Über die Gefahr ästhetischer Sitten", wie sie Schiller in einem Horenaufsatz von 1795 prophetisch für diese Zeit auseinandersetzt, war sich niemand klarer als diese Klassiker: „Belletristische Willkürlichkeit im Denken ... muß den Verstand verfinstern; auf Maximen des Willens angewandt, ist sie etwas Böses und muß unausbleiblich das Herz verderben." Aber noch hatten diese Alten in der „unbedingten Achtung" für die Pflicht und das Unglück, das sie auf sich nimmt, eine Gewähr gegen das Übergreifen der „Belletristik" ins Leben.

Das Haus der klassisch schönen Henriette Herz (1764 bis 1847), der „tragischen Muse" des jungen Wilhelm von Humboldt und Schleiermachers, die eigentliche Stätte des Lucindenromans und seiner Verteidigung, vermittelt jetzt den Übergang zwischen dem alten und neuen Berlin. Ihr freier „Tugendbund", der „Ergebenheit" statt Pflicht forderte, stand in seltsamem Gegensatz zu den Kantvorlesungen ihres Gatten, des philosophischen Arztes Markus Herz. Aber die Prophetin dessen, was man am Ende des 19. Jahrhunderts „die Moderne" nannte, ist Rahel Levin (auch: Robert, 1771—1833), „die kleine Frau mit der großen Seele", die Freundin des Preßdiplomaten der Romantik Friedrich Gentz. Sie wurde spät (1814) in „völliger Freiheit" die Gattin des um sechzehn Jahre jüngeren Allerweltslitteraten Varnhagen (von Ense), des Herausgebers ihres Brieftagebuches „Rahel" (1834); des Verbinders ihres litterarisch und litterarhistorisch wichtigen Briefwechsels (1874 f.).

Sie wußte — weder schön noch stattlich, wie Henriette — eine dämonische Anziehungskraft auszuüben auf unreife, unruhige, mit sich unzufriedene schöne Männer der diplomatischen und Großkaufmannswelt: den Berliner Grafen Karl von Finkenstein, den Hamburger Georg Bockelmann, den Spanier Don Rafael d'Urquijo. Sie erklärte bereits 1804 das romantische Christentum für überlebt, für eine „ermattete Leidenschaft". „Seid gepriesen, liebe Sinne", lautet ihr englischer Gruß des Goethischen „heiligen Geistes der fünf Sinne". Nichts ist ihr unverständlicher als der Begriff des Opfers. An die Stelle der Ehe setzte sie (1820) das Mutterrecht: „Jesus hatte nur eine Mutter."

Die Rahel ist eine mehr fühl- und regsame Verkehrerin als die Erklärerin der Menschennatur, für die sie sich gibt. Durch die geistige, wie durch ihre gesellschaftliche Welt führt sie die Bahn des Kometen. Dadurch, daß sie alles umkehrt, meint sie stets Neues zu sagen; ein jetzt wohlfeiles Mittel, das damals Friedrich Schlegel in Berlin „neu und modern" gemacht hatte. Rahel erscheint durch ihr ganzes Leben als der in „Athenäum" und „Lucinde" stecken gebliebene Friedr. Schlegel, ohne die „Ironie" zu verstehen, die die Umkehrungen seines „Verneinungssinnes" wieder zurechtstellt. Während diese, gegen sich selbst gekehrt, den „Griechheitsapostel" zum Christentum, den Schwärmer für „freie Liebe" und „eigenmächtige Sittlichkeit" zur katholischen Kirche zurückführte, machte die unverstandene Umkehrungslust um ihrer selbst willen die Tochter der Pharisäer zur Mutter des „jungen Deutschland": zur Erzieherin Heinrich Heines. Ihr „Glücks- und Sinnenhunger" — Unglück ist nach ihr „Schimpf vom Schicksale" —; ihre „gefallsüchtige Wahrheitsliebe" — „es weiß keiner, daß es eine solche Person gibt, wie ich eine bin, ... von solchem Zusammenhang in Gemüt und Überzeugung" —; das wahllose Durcheinander von Abstraktion und Sinnlichkeit in ihrer Schreibweise — „wie eine ihm zugestandene Kreatur fühlte ich mich, er hat mich verzehren dürfen. Er, mich!" —; die nicht abreißende Sonderbarkeitshascherei darin, die von „Katzenhaftigkeit des Stils" bei ihrem Manne, von „Pflaumenweichheit des Respekts" für Goethe redet, wie von sich und ihren Freunden als „pflaumenweichen Menschen"; nicht zuletzt das wohlgefällige Sichzugutetun auf ihre Vorliebe für „Näschereien und neue Moden", auf die Abhängigkeit ihrer Nerven vom Wetter; ihre gesellschaftliche Verwöhnung und Unbefriedigung stempeln die Rahel zum Ur- und Vorbild einer in Deutschland neuen Art Literatur.

In den späteren Jahren getauft, studierte sie Angelus Silesius (s. o. Bd. I, S. 520 f.), die pietistische Französin Guyon des 17. Jahrhunderts und den Jakob Böhmeschen (s. o. Bd. I, S. 518) Franzosen des 18. Jahrhunderts Saint Martin. Darin strich sie das ihr Gemäße — „getrostes Verzweifeln" nennt sie es — als „entzückend" („superbe") an. Das ihr Widerstrebende überging sie oder vernünftelte es durch Anmerkungen hinweg. „Es gefällt mir", lautet ihr gewöhnliches Urteil, wo es am wenigsten aufs „Gefallen" ankommt. Ihre Religion „protestiert immer fort. Wir haben uns gar nicht zu bekümmern wohin".

Von einer solchen Deuterin und „ergänzenden Natur" wird Goethe mit seiner Billigung jetzt in Berlin eingeführt und in allen Äußerlichkeiten bis auf die erwähnte Abhängigkeit der Stimmung vom Barometer auf das neue Leben angewandt.

Was aus dem Dichter des Faust in diesen Kreisen werden mußte, veranschaulicht literarisch **Bettina Brentano**, Klemens' entgegengesetzt fortschreitende Schwester (1785—1859). Sie steht nur noch äußerlich durch ihren Gemahl Achim von Arnim mit der Romantik in Zusammenhang. „Laß **uns** doch eine Religion stiften", ruft sie als junges Mädchen. Ihr aus Goethes Briefen und Gedichten, den Herzliebsonetten!, „zusammengefingerter" „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde" (1835) macht aus dem Dichter den Helden eines modernen Romans.

Seine Höhepunkte, wie sie sich ihm beim ersten Anblick an den Hals wirft, wie er sie beim Sturm in seinen Mantel wickelt usw., werden zu beliebten Mustern für die Romanfabrik. Ein ebenso modern gefärbtes Bild entwirft die Friedrich Wilhelm IV. nach seiner Thronbesteigung gehaltene Vorlesungsreihe „Dies Buch gehört für den König" von Goethes Mutter. Die alte bibelfromme, patriarchalische Frau Rat wird zur freireligiösen Sozialistin. Des Königsbuches zweiter Band führt den Titel „Gespräche mit Dämonen" des sozialen Umsturzes. Als alte Frau umgirrte sie den jungen Orthodoxen Philipp Nathusius (s. u. S. 394), wie früher Goethe, im Briefwechsel des „Ilius Pamphilius und der Ambrosia" (1848). Die kranke Blüte der Romantik verklärte sie dem modernen Geiste in ihrem Brieferinnerungsbuch „Die Günderode" (1840), als das tragische Ideal der unverstandenen, durch die Ehe des Geliebten zum Selbstmord getriebenen Frau. Karoline von G. erscheint in ihrer nächtigen Lyrik und ganz Kleistischen weiblichen Dramatik gleichfalls als ein moderner Trieb der Romantik: „Noch keiner hat so geschrieben, so empfunden", urteilt Klemens Brentano.

Ein tragikomisches Gegenbild stellte die Zeit (1834) in Charlotte Stieglitz, der Frau eines Dichterlings, die durch „den Segen" ihres Opfers ihren Mann „glücklicher im wahrhaften Unglück" machen wollte und sich in gleicher Weise erdolchte. Sie hinterließ ihm: „Wir litten beide **ein** Leiden ... Du aber wirst Dich noch hier herausleben" („ausleben", sagte man später). Das junge Geschlecht feierte die närrisch-unselige Tat in literarischen „Denkmalen". „Ihr dahinströmendes Blut ward ihm zum Quickborn ... Deutschland hat ihr dankbar zu sein." Selbst der „weise Brahmane" Rückert ruft in der „Prüfung" (373): „Bettine macht mir angst und Rahel macht mir bange — **Charlotte** war ein Weib, was ich vom Weib verlange." Ihre Tage-



Ernst Moritz Arndt
Nach einem Kupfer=
stich



Friedrich Rückert
Nach einem Gemälde von
Berta Froriep



Max v. Schenkendorf
Nach einem Stich von
A. Weger



Theodor Körner
Nach einer Kreidezeichnung von
Emma Körner



Ludwig Börne
Nach einer Zeichn. v. F. Oppenheim
gestochen von C. Barth



Heinrich Heine
Nach einer Zeichnung v. F. Kugler
gestochen von E. Mandel



Heinrich Laube
Nach einem Gemälde von
Fr. Pecht gestochen



Karl Gutzkow
Nach einer Zeichnung von
Heinemann lithographiert

buchaufzeichnungen zeigen sie auch in den „Tiefworten" als gelehrige Schülerin der Rahel.

Was diese Frauen literarisch kennzeichnet, der Kampf für die Rechte der freien Liebe gegen die Fesseln der Zwangs-, Kaufs- und Verkaufsehe, das wird auf dem Wege der „Emanzipation der Frau" — zunächst von veralteter, heuchlerischer, das ist der christlichen Sitte — sehr leicht zu jener allgemeinen „Emanzipation des Fleisches", wie sie das junge, die Romantik mehr zer- als ersetzende Deutschland jetzt predigte. Die Wortführer dieses „jungen Deutschlands" haben jene romantischen Berlinerinnen geschaffen. Man nennt sie, zumal „die Rahel", nicht mit Unrecht seine „Mütter". Ihre Predigt ging nur äußerlich von Paris aus. In dem dafür allzeit wirksamen „Babel an der Seine" hatte sich inzwischen Madame de Staël in höchst fortschrittlichen Emanzipationsromanen zu einer „George" Sand mit Mannesvornamen und in Manneskleidern fortgebildet. Dort hatte die Julirevolution von 1830 das reiche üppige Großbürgertum („la bourgeoisie") ans Ruder gebracht.

Als jene führenden Damen jetzt nach ihrem Tode oder im Alter in den genannten Veröffentlichungen vor das große Publikum traten, da wiesen die Parteigänger der neuen Pariser Literatur mit Genugtuung darauf hin, wie sie das vorlängst schon bei sich zu Hause gehabt hätten. Man erneuerte damals in Neudrucken und seltsamen Fortsetzungen das Andenken der Lucinde. „Die Bekenntnisse einer Ungeschickten" (1842) verkünden, daß sie schon vor Julius mit ihrem Hauslehrer ein Verhältnis gehabt habe, der jetzt von einer Studienreise nach Griechenland wiederkehrt und den zum Katholizismus bekehrten Julius ablöst. Der Sinn gegen die Romantik scheint durch. Auch Heinses „Ardinghello" ward damals neu herausgegeben. Man hat aus all dem geschlossen, daß die „jungdeutsche" Literatur wie von jetzt ab in wiederkehrenden Vorstößen den „Sturm und Drang" des 18. Jahrhunderts wiederhole. Aber dieser trat noch nicht als revolutionäre Partei auf, wie jene im Dienste der Julirevolution. Er wurzelte zudem im Gefühle, der „Empfindsamkeit". Jene dagegen wendete sich gerade höhnend gegen die romantische Gefühlsseligkeit. Sie erhob den kalten, lieblosen, sich selbst genügsamen Verstand, den „unheiligen Geist" auf den Thron des „Absoluten" (Unbedingten) als Gottheit.

Ihr Philosoph ist damit gekennzeichnet. Es ist der Ablöser der romantischen Philosophie Schellings in der Wirkung nicht

bloß auf Deutschland, sondern die Welt, Georg Wilh. Fr. Hegel (geb. 1770). 1818—1831, wo er der Cholera zum Opfer fiel, in Berlin, ersetzte er dort — zugleich in unvergleichlich einflußreicher Wirksamkeit an der Universität — Kant als preußischen Staatsphilosophen und Freiheitsorakel. Er macht sich in barbarischer Form zum Verkünder des unbedingten Wissens gegen die Pflicht-„Lehre der Unwissenheit, der die kritische Philosophie (Kants) ein gutes Gewissen gemacht habe". Er deutet damit an, daß er auf „ein gutes Gewissen" nicht gerade viel gebe. Er setzt es, wie die Verächter des Heiligen durchwegs, in eins mit der Dummheit. Er ahnt weder den menschlichen Zauber noch die göttliche Tiefe der heiligen Unwissenheit, die die Romantiker berauschte. Aber er bedenkt auch nicht ihre poetische Fruchtbarkeit, um hier allein von ihr zu reden, die Mythus und Ideenlehre den Klassikern nahegebracht haben. Er will sie vertreiben durch eine „Wissenschaft des Unbedingten", die „die Welt begreift", die der Fichteschen, in ihrem Grunde noch kantisch-ethischen, Wissenschaftslehre als begrifflich unbedingte Wissenschaft gegenübertritt.

Diese Wissenschaft des „absoluten Weltbegriffs" weiß alles von vornherein (a priori) aus sich, aus der Logik ihres unbedingten Geistes. Es verschlägt ihr wenig, daß diese Auspressung der dürren, dürftigen, bald wieder von anderer Seite jedes selbständigen Inhalts ledig erklärten menschlichen Logik für die Offenbarung des Weltgeheimnisses nichts anderes ergibt als die bloßen Beziehungsbegriffe der Hilfszeitwörter: sein, scheinen, werden, haben, können, dürfen, — oder der unbestimmten Fürwörter: etwas, nichts. Durch die logisch-dialektischen Handhaben des Satzes und Gegensatzes, der Einstimmung und des Widerspruchs werden aus ihnen die Grundlagen aller Wissenschaften bis auf die der menschlichen Logik so spottenden der Geschichte vorgezeichnet. Diese „absolute Logik" ist erhaben über alle Voraussetzungen nicht bloß der inneren, sondern auch der äußeren Erfahrung. „Erfahrungswesen Schaum und Dust! — Und mit dem Geist nicht ebenbürtig! — Gesteht! was man von je gewußt; — Es ist durchaus nicht wissenswürdig" ... so fährt der Bakkalaureus als Hegelianer im zweiten Teil des Faust jetzt den altgewordenen Teufel an. Und dieser rät ihm wohlmeinend: „Kommt nur nicht absolut — hier: von allem, was euch bedingt und hält, entblößt — nach Haus!"

Dies unbedingte Selbstbewußtsein des unheiligen Geistes, der alles von sich anfängt und alles für sich will, entsprach so recht den

Bedürfnissen der nach ihrer Menschheits-, Glaubens- und Vaterlandsbegeisterung wieder nüchtern politisch gewordenen Zeit. Es war auf seinem Triumphzug durch alle Wissenschaften zunächst als „absolutes Staatsbewußtsein" in der hohen Politik das letzte Bollwerk für die „Restauration", die Wiederherstellung der alten landesherrlichen Verfassung. Aber es wurde seine sicherste Sturmleiter in den Händen des neu zur Staatsmacht emporstrebenden, voraussetzungslosen „kapitalistischen Bürgertums" und der mit seinem Gelde geworbenen Presse. Es war von autoritativ strengen, persönlich lockeren Regierungen, wie der durch den Wiener Kongreß eingeleiteten Metternichs, ausgezeichnet zu brauchen gegen die christlich-nationalen Freiheitsideen des politischen Tugendbundes an den Universitäten, gegen die schwarz-rot-goldene Burschenschaft. Aber es ließ sich noch viel besser brauchen vom unbedingten Emanzipationsbestreben gegen jede herkömmliche Autorität. Es ward die Waffe aller mit dem Bestehenden oder Überlieferten Unzufriedenen; der unterdrückten oder heimatlosen Völker und Geister, die vorgesehene Geisteslehre der „Emanzipation des Fleisches".

So tritt „die Hegelei" anfangs als das böse Prinzip in die Kreise der „frisch-, frei-, froh-frommen" Burschenschaft; bis ihre in Staats-, Religions- und Moralvernichtung fortgeschrittenste „radikale" Richtung, die „Junghegelianer", die Jugend in Beschlag nimmt; bis Ende der dreißiger Jahre ihre wissenschaftliche Zeitschrift, die „Hallischen Jahrbücher" von Ruge und Echtermeyer in ihrem zweiten Bande („Der Protestantismus und die Romantik") den schneidendsten Riß durch ihre christlich-nationalen Ideale macht. Für diese war gleich Hegel auch Goethe, als „Heide, Fürstenknecht und Napoleonfreund", der Feind an sich. Die von den Berliner Goethekreisen erzogenen Führer der „Jugend" machten erst jetzt aus ihm den Napoleon im Geiste, jenen „Kaiser der literarischen Revolution in Deutschland", als der er in der „Geschichte des 18. Jahrhunderts" eines den burschenschaftlichen Groll weitertragenden Historikers Fr. Christoph Schlosser auftritt.

Alle diese Gegensätze spiegelt lebendig der einflußreichste Vertreter der unbeirrt „wartburgfesten" burschenschaftlichen Rich-

tung in der Literatur, der Schlesier Wolfgang Menzel (1798—1873). 1823 mit Jean Paulschen formlosen „Streckversen" in die Literatur eintretend, verworrener Vielleser, gefühlvoll derb, teutonisch-religiös, wie dieser, ward er der Herold gegen Goethe und Hegel, den „Widerchrist", in der Literaturzeitung dieser Jahrzehnte, dem Cottaschen „Morgenblatt" (seit 1825). Anfangs noch als Protestant mit Görres und den Führern des „jungen Deutschlands" Schulter an Schulter für die — burschenschaftliche — „Freiheit" kämpfend, wird er nach der Pariser Revolution von 1830 zu ihrem „Denunzianten", d. h. Anzeiger seiner Mitarbeiter bei der Polizei; zum „Franzosenfresser", als der er in den Schriften der jungdeutschen Führer fortlebt. Hierbei ist zu berücksichtigen, daß diese, Börne und Heine, zugleich das emanzipierte Judentum in die Literatur einführen, zu dessen grimmigsten Bekämpfer sich Menzel machte.

* 60 *

Das junge Deutschland. Börne. Heine und die Reisebilder. Laube. Die große Oper, Rich. Wagner. Neubekehrte und Gegensätze. Gutzkow

Ludwig Börne (eigentlich: Löw Baruch aus Frankfurt am Main, 1786—1837) hängt nur durch die gleiche Stellungnahme wie Menzel mit dem „jungen Deutschland" zusammen. Gleich ihm verehrt er Jean Paul, dessen gefühlsüberschwengliche „Denkrede" er in Frankfurt hielt. Er haßt Goethe, die „Memme, den servilen, untertänigen Schmeichler und Dilettanten", der „die Liebe nur aus dem Bauche" kannte. Das ist um so mehr zu beachten, als Börne aus dem Berliner Salon der Henriette Herz hervorging, an die er glühende Liebesbriefe richtete (herausgegeben 1861 aus Varnhagens Nachlaß). Noch 1835 ermuntert er Menzels Kampf gegen die „Voltaireschen Exkremente" der Literaten, als deren Führer er gilt, und übersetzt den französischen Görres, den katholisch-demokratischen Glaubensphilosophen Lamennais.

Ursprünglich Polizeibeamter (Aktuar) in Frankfurt, verlor er sein Amt bei Wiedereinführung der dortigen Zunftverfassung. So wurde er in Zeitschriften („Die Wage" 1818—21, an der Görres mitarbeitete) das geeignete Sprachrohr für die an politischer Betätigung gehinderte Öffentlichkeit. Theater und Konzert mußten sie vertreten. Börnes Kritiken (gesammelt als „Dramaturgische Blätter" 1829 ff.) lehrten die Kunst, hier versteckt Politik zu treiben, zum Beispiel an Schillers Tell, der als „Meuchelmörder", nicht Massenaufwiegler, kein richtiger Volksheld sei. Diesen machte er selbst — nach seiner Auswanderung — in „Briefen aus Paris" an seine unzertrennliche Freundin, eine geschiedene Frau, Jeannette Wohl, spätere Strauß (1832—1834). Voll „göttlicher Grobheit" verkündete er als „deutscher Prophet der Julirevolution" durch fünf Bände, daß sie „die Humanität" und Deutschland das Gegenteil davon biete. Deutschland ist ihm Hamlet — ein jetzt festwerdender Vergleich — und er der Rachegeist, der ihm den Dolch in die Hand drückt. Als ihren Abgott feierte den Börne die Fortschrittpartei beim „Hambacher Fest", jenem vergeblichen Ansatz zu einem politischen Putsch in der Pfalz, bei dem die „Kaiserkrone" eine Art Kegelpreis machte. Sein galliger Witz, der ihn dem Philosophen des Witzes Kuno Fischer zu seinem Klassiker macht, verließ ihn nicht einmal auf dem Totenbette: „Ich habe keinen Geschmack mehr auf der Zunge ... wie die deutsche Literatur."

Durch ein Gedicht Börnes eingeführt wurde die Zeitschrift „Der Beobachter am Main und Rhein" (1821) des Frankfurter Kaufmannssohnes Joh. Konr. Friedrich (1787—1858), der, unter Napoleon in Italien und Spanien Offizier, unter vielem anderen 1848 eine sehr jungdeutsche freie Schilderung davon herausgab: „Vierzig Jahre aus dem Leben eines Toten. Hinterlassene Papiere eines französisch-preußischen Offiziers"; später (1854) „Noch fünfzehn Jahre usw." Das Buch ist 1920 neu gedruckt worden.

Nur in der, auch geistigen und politischen, Stammeszugehörigkeit trifft sich Börne mit Heinrich (richtig: Harry) Heine aus Düsseldorf, den 13. Dezember 1799, nicht in der Neujahrsnacht 1800 geboren — was er nur erfindet, um den Witz machen zu können, er sei der „erste Mann des Jahrhunderts" —, gestorben am 17. Februar 1856 in Paris, wo sein Grab auf dem Friedhof Montmartre durch seinen Besuch aus aller Welt seinen Einfluß bekundet.

Erst in diesem gelehrigen Schüler der Rahel, die es „nicht leiden wollte, daß er ein Klemens Brentano würde", dem Preisdichter Bettinas, dem persönlichen Empfänger und Nutzanwender

der Lehre Hegels, vollendet sich die Schule des „jungen Deutschlands“.

Was Heine von Börne scheidet, ist, wie er es selber darstellt, das alte nicht emanzipierte Judentum: die Gesetzesscheu, der zelotische Eifer, die Starrheit des Charakters, die Börne verblieb, während Heine davon keine Spur zeigt. Er nennt Börne einen „Nazarener“, sich selber einen „Hellenen“ oder einen „Perser“. Ihn nach der Richtung der Rahelschen „Wahrheitsliebe“ zu verdächtigen, schrieb er nach Börnes Tode sein Enthüllungsbuch „H. Heine über Ludwig Börne“, das eine Gegenschrift Gutzkows und ein Pistolenduell mit dem Manne jener Freundin Börnes zur Folge hatte. Börne hat Heines Spiel mit allem, was dem Leben Halt und Wert verleiht, wie seine Gesinnungslumperei in der französischen sozialistischen Zeitschrift „Le Réformateur“ angegriffen. Er war, umworben von Metternich und Gentz, seiner, es ihm allerdings reichlich lohnenden, Parteifahne treu geblieben, während Heine sich zeit seines Lebens persönlich verkaufte.

Heine stammt freilich aus ärmlichen Verhältnissen. Nur die Abhängigkeit von einem reichen Verwandten ließ ihn, nach einem mißglückten kaufmännischen Versuch in Hamburg, in Göttingen studieren und in Berlin Dichter werden. 1823 widmete er ihm seine „Tragödien“, das sind dramatisierte Balladen: die schottische von dem edlen Brudermordsrächer und Räuber Ratcliff und die maurisch-spanische von dem verdeckten Christenfeinde Almansor, dem die Spanier seine Zuleima geraubt, „nebst lyrischem Intermezzo“, das später in das „Buch der Lieder“ überging. Die Verweigerung der Hand seiner Base Amalie H. ist das poetische Unglück seines Lebens. Nach der „bluthaarigen Tochter des Scharfrichters“ von Düsseldorf wird auch ihre Schwester Therese (?) der „aus seiner funkelnden Höh gefallene Stern“ seiner „jungen Leiden“ und die „Vergifterin seiner Lieder“. Das vielleicht gerade durch die entgegengesetzte zynische Entwicklung des Dichters zu seinem Weltruhm gelangte „Buch der Lieder“ erschien (zuerst 1827) sang- und klanglos. Um so glänzender war der Erfolg der gleichfalls schon einige dieser Gedichte mitführenden „Reisebilder“ (Bd. I 1824—1826 Harzreise. Norderney. Bd. II 1828—1830 Italien. Bäder von Lucca). Sie können als die Urkunde gelten für den Umschlag der Romantik in ihr Gegenteil, die Abstumpfung gegen jede Poesie. Er vollzieht sich auf der Grundlage der selbstgefällig unanständig gewordenen Witz-

spielerei und der nunmehr alles vertretenden Lüsternheit des Karnevals, aus dem die Romantik hervorging. Die leichte Form der Schilderung von Reiseeindrücken bot sich hierfür seit Sterne und Thümmel von selbst an. Sie mit gesellschaftlichen Enthüllungen und prickelnden Anspielungen auf Persönlichkeiten zu durchsetzen, wird jetzt in der Zeit breiter Preßöffentlichkeit ein beliebtes Anlockungsmittel der Literatur. Man nennt das mit einem französischen Lehnwort, zunächst vom Gaumenkitzel, „Pikanterie".

Nicht von Heine, dem man sie zuschrieb, aber von einem „wahlverwandten Zeitgenossen", dem Heine seine „Lutetia" (über Paris) widmet, aus hohen Kreisen stammen die „Briefe eines Verstorbenen" (1830 zuerst 3. und 4. Band, dann 1832 1. u. 2.) von dem literarisch einflußreichen, auch Goethe noch nahestehenden Fürsten Hermann von Pückler-Muskau (1785—1871). Die Briefe sind an eine vornehme Dame gerichtet, die sein freies Liebes- und reiches Eheideal als zeitweise geschiedene Gemahlin begünstigte. Unter dem müden Decknamen „Semilasso" reiste auch er literarisch. Im „Vorletzten Weltgang" (1835) u. a. bietet der noch heute an der Prunktafel im „Gefrorenen" fortlebende, freie Garten- und sonstige Genußkünstler als moderner „Weltenbummler" (Globetrotter) Reisebilder aus tropisch-orientalischen Schlaraffenländern. Heine nennt „Timbuktu" sein „schwarzes Berlin" und Berlin sein „weißes Timbuktu".

Eine eigentümliche Verwandtschaft mit Heine zeigt nach dieser Richtung unter den damaligen aristokratischen Schriftstellern auch in zynisch-spöttlichen Verschen auf die Modegesellschaft und pikant-anmutigen Reiseplaudereien, den „Venezianischen Novellen", der (1833) verabschiedete preußische Offizier Franz Freiherr von Gaudy (aus Frankfurt an der Oder, französischer Abstammung, 1800—1840). Unter dem Titel „Erato", der Muse der erotischen Poesie, führt er (1829) sehr handgreifliche „Liebesfatalitäten" vor, nicht immer des besten Geruchs: „Niederländische Bilder", daneben solche „in altfranzösisch (gepuderter und gezirkelter) Manier". Seine italienischen Reisen behandelte er heinisierend im „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" und den Skizzen, „Federzeichnungen", denen er den ironisch-hochtrabenden kaiserlichen Titel „Mein Römerzug" lieh (vgl. u. S. 281). Seine Novelle mit dem spanischen Stichwort des galanten Pessimismus „Desengaño" (die Enttäuschung) führt auf einen Standesgenossen als literarhistorischen Paten der Heineschen Schule: den 1831 nach Deutschland gekommenen baltischen Freiherrn Alexander von (Ungern-)Sternberg (geb. 1806, † 1868 im Irrsinn). Durch den vornehm tuenden galanten Weltschmerz in seiner Novelle von 1832 prägte dieser das Schlagwort für seine Zeitgenossen „die Zerrissenen".

Er erinnert an Heine durch die bald üppig-lüsterne, bald gespenstisch-grausige Phantastik seiner Märchen (darunter eins von einer verliebten Auster!); seine ins Rokoko zurückführenden Unsittengeschichten von Damenpapageien (Gressets vert-vert!) und gefallenen Engeln; endlich durch die politisch-literarisch und gesellschaftlich höchst anzügliche Salonschriftstellerei seiner Romane.

Heines nur allzu wirksame Begabung für das, was man die Zeitungspoesie des Tages nennen kann, das „Feuilleton", das Umsetzen aller möglichen ernsthaften oder prosaischen Angelegenheiten in witziges Unterhaltungsspiel, veranlaßte den Cottaschen Verlag, ihm (1828) die Leitung einer von ihm in München begründeten Zeitschrift, der „Politischen Annalen", zu übertragen. Dadurch trat Heine zugleich in Verbindung mit Cottas damals einflußreichster „Augsburger Allgemeinen Zeitung", für die er noch später seine „Berichte aus Paris" schrieb. Denn auch ihn zog, gleich Börne, alsbald die Stadt der Julirevolution von 1830 in ihre Strudel. Von seinem Aufenthalt in Süddeutschland bewahrte er den persönlichen Haß gegen die Münchener — König Ludwig I., Schelling, den Theologen Döllinger, den burschenschaftlichen Dichter und deutschen Altertumsforscher Maßmann — wie gegen die schwäbischen Dichter, den er später unflätig witzig auszuschlachten liebte. Er fühlte sich jetzt als Franzose — von seiner Geburt unter der französischen Hoheit der Rheinlande. Napoleon blieb „sein großer Kaiser". Schon in den „beiden Grenadieren", die in Rußland gefangen, „im deutschen Quartier" nun auch von der Gefangenschaft ihres Kaisers hören, hatte er ihn — nach Bérangers Muster! — poetisch verherrlicht. Das Buch „Le Grand" der „Reisebilder" brachte die Totenklage um ihn, mit Bezug auf den Kosespitznamen Napoleons bei seinen Soldaten in Erinnerungen an den „kleinen" französischen „Tambour" seiner Jugend, der „wie ein Teufel aussah und doch so engelgut war".

Daß Heine hiermit nicht bloß die Modeströmung des Tages, unmittelbar nach Napoleons tragischem Tode auf St. Helena, ausnutzte, sondern in den verschiedensten Kreisen der deutschen Schriftsteller damit lange noch auf verwandte Saiten traf, das beweist die erfolgreiche deutsche Napoleonsdichtung des auf die Reisebilder folgenden Jahrzehnts: Wilh. Hauffs (s. o.

S. 267 f.) Novelle „Das Bild des Kaisers“ (1828), des Freiherrn v. Zedlitz „Nächtliche Heerschau“ (s. u. S. 344), Franz v. Gaudys „Kaiserlieder“ (1835 mit der Totenmaske Napoleons). Heine schrieb jetzt französisch und widmete im Boulevardgeschmack „Neue Gedichte“ der Emanzipation des Fleisches. In Feuilletons unterrichtete er — die Franzosen in der Revue de deux mondes (1832) „über Deutschland“, seine literarische, philosophische und Volksromantik; die Deutschen in der „Allgemeinen Zeitung“ über „französische Zustände“ („Lutetia“ 1854) und schwärmte über bildende Kunst und Musik im „Salon“.

Der Beschluß des deutschen Bundesrates (vom 13. November 1835) gegen das „junge Deutschland“, den Heine ausschließlich als gegen sich gerichtet betrachtete, kam jedenfalls seinem Rufe als dessen Haupt und dem Absatz seiner Schriften sehr zugute. Seitdem hält er sich Deutschland gegenüber zu jeder Schmähung berechtigt. Zur Höhe rücksichtslos frechen Witzes und damit zum Vorbild für die politischen Witzblätter gelangt diese in ebenso zucht- wie anscheinend formlosen, aber auf das sorgfältigste gefeilten Vierzeilenversen. Zu größeren Zusammenhängen verbinden sich diese — trochäisch — in „Atta (Vater) Troll“ (1841) und — jambisch — „Deutschland, ein Wintermärchen“ (1843). Jener, ein deutscher politischer „Freiligräthscher“ „Tendenzbär“, erhält den Aufenthalt des Dichters in den Pyrenäen in der Hütte eines Bären j ä g e r s zum Hintergrunde seiner überdurchsichtigen sinnbildlichen Verhöhnung. Dieses nimmt die letzte Reise in die Heimat zum Anlaß förmlicher Entladungen offener, ungedeckter Jauche. Beide Dichtungen sind im gleichen, die deutsche Revolution zugleich predigenden und verhöhnenden Geiste aufzufassen. „Der Sohn des Atta Troll, ein Winternachtstraum“ betitelt sich eine ungenannte Nachahmung (Leipzig 1850); aus der Zeit der volksaufhetzerischen Umtriebe der Burschenschaftler, „als der Doktor Ludwig Schneegans deutscher Kaiser werden sollte“. Die Februarrevolution von 1848, der „souveräne Rattenkönig“ ihrer sozialistischen Illusion, fand an Heine — nach dem Staatsstreich Louis Napoleons! — einen ebenso treffenden Kritiker („Bimini“, das — nur in der Poesie liegende — Zukunftsland) wie nachwirkenden Zeichner: „Die — hungernden

—Weber" im schlesischen Gebirge, „Die—zwei Arten—Ratten", die hungrigen und die satten.

Heines Leben hat für das, was er in leichtfertigem Übermut gefehlt, hart gebüßt. Seine Ehe mit einer Pariser Ladnerin „Mathilde" hat er in tiefgefühlten Strophen, auch als sein „Fegfeuer", besungen. Ende der vierziger Jahre erkrankte er am Rückenmark. Seit 1848 hat er sein Schmerzenslager, seine „Matratzengruft", nicht mehr verlassen. Die Rückwirkung auf sein Gemüt, das den Wiederanschluß an seine Jugendpoesie (Romanzero"), an den Gott und die Heiligtümer seiner Väter („Prinzessin Sabbath", „Jehuda ben Halevy") sucht und über satanischen Witzen („Disputation") immer wieder verliert, spiegelt sich in den wildesten Farben. Oft glaubt man das Zerren der Lippen zu sehen, das der Rahel schon an dem Jüngling unheimlich war. Die Verwesung zieht die Poesie immer tiefer in ihren Bereich („Der Tote und die Passionsblume"). Doch ungebrochen bleibt sein Witz: „Gott wird mir verzeihen. Es ist ja sein Metier." Zutritt von Frauen, Camille Selden „la mouche", dankte der verhängnisvollen Hingabe des Dichters an ihr Geschlecht durch sorgende und tröstende Lichtblicke in seiner Nacht.

So zeigt sich denn jenes Wort des Ästhetikers Fr. Th. Vischer von dem Verwesungsprozeß der Romantik in Heines Dichtung durch des Dichters Leben vorgebildet. Wir finden alle ihre Bestandteile in ihr beisammen: den Rhein, die Kaiserkrone, die alten, deutschen Städte mit ihren Domen, Marien- und Heiligenbildern, die alle dazu da sind, des Dichters große Schmerzen tragen zu helfen: „als wie der starke Christoph im Dom zu Köln am Rhein; die Wallfahrten (nach Kevelaar); die Ritter, Riesen und Jungfrauen, die Naturgeister und Kirchhofgespenster: die Elfenreigen im Mondschein, die Wichtelchen mit den Gänsefüßen, die Hexen und Zauberer; das Indische und seine Lotosblumen; das Nordische mit seiner Balladendämmerung—alles aber nur nach dem schauspielerischen Belieben des Dichters; im Augenblicke herabgewürdigt und aufgezeigt als bloße Mischung im Schminktopf seiner Gefühle. Diese Gefühle, brennendheiße, schmerzliche, tödliche, zieht der Schluß der Gedichte mit Vorliebe herab, in des Wortes Bedeutung, wie eine Maske des Dichters. Brentanos Anklage:

„Poesie die Schminkerin hat das Leben mir verfälschet“ scheint hier an ihr hochnotpeinlich nachgerichtet werden zu sollen.

Dies wirkt um so eindringlicher, als die eigentümlich romantische Begabung Heines genial zu nennen ist. Für die Italiener und Franzosen (Hippolyt Taine!) ist er der deutsche Dichter an sich. Die romantische Weitschweifigkeit und Verschwommenheit weicht bei ihm wirkungsvoller Kürze und fast zu spitzer Genauigkeit im Ausdruck: der stete, unmittelbare Bezug auf das lyrische „Ich“ mit all seinen menschlichen, allzu menschlichen Bezügen ist bei ihm unfehlbar gegeben.

Die künstliche Eckigkeit, die natürliche Unbeholfenheit ersetzt er durch gefeilte Glätte der Kunstlosigkeit. Heines Vers ohne Silbenzählung und -messung, nur mit einem gewissen Tonfall, der stets dem Sinne dient, scheint nur kunstlos, ist aber von ihm, wie seine Handschriften belegen, mit der größten Sorgfalt, ja Mühe herausgearbeitet. Wielands geschwätziger Plaudervers erscheint bei Heine musikalisch mit inneren Melodien, die ihm die Tonsetzer nur abzulauschen brauchten, aber auch geschliffen und gespitzt zu Messern und Pfeilen.

Man vergleiche zum Beispiel Heines zum Volkslied gewordene Lorelei (1823) in ihren drei Strophen gegen die fünfundzwanzig Strophen des lyrischen Gestalters dieser angeblichen Kunstsage, Brentanos (1801 in Godwi). Bei Brentano ist die Lorelei selber die enttäuschte Liebende, alle Männer betörend, aber selbst den Tod suchend. Heine dringt energisch zum Ursinn der dämonischen Sirenenmythe, die die gefährlich einschläfernde Wirkung des sonnenbestrahlten Felsens auf die Schiffer zum Ausgang nimmt.

Die Wurzel der Romantik fanden wir in der Verbindung des abendländisch-nordischen mit dem orientalisch-südlichen Wesen. Heine zeigt sie noch einmal wie in Gewitterbeleuchtung, bevor die Wasserfluten der modernen Prosa sie auflösen. Die echt orientalische Fähigkeit sinnlich-lebendiger Fassung begrifflicher Vorstellungen zeigt sich kaum irgendwo abendländisch klarer und freier: „Aus alten Märchen winkt es hervor mit weißer Hand“ ... „Auf Flügeln des Gesanges“ ... „Geläute im Gemüte“ ... usw. Aber in dieser Wurzel selber kündet jene Zersetzung im Innern des Dichters, in der sich die

Bestandteile abzustoßen beginnen, die kommende Auflösung an. Heine liebt es, den Schmerz dieser Trennung zur Schau zu tragen: „Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kahler Höh'. — Er träumt von einer Palme, — die fern im Morgenland — einsam und schweigend trauert — auf brennender Felsenwand." Sein schönes Vaterland, „es war ein Traum", „Deutschland — ein Wintermärchen", wie man es zum Zeitvertreib erzählt. Den Jammer seiner verfolgten Stammesgenossen im deutschen Mittelalter wollte er noch in seiner romantischen Frühzeit in einer Erzählung aus seiner rheinischen Heimat schildern: dem „Rabbi von Bacharach". Er hat damit seinen literarischen Nachfolgern, z. B. Hebbel im „Golo", einen Stoff mundgerecht gemacht, der sich ausgezeichnet gegen die Romantik und ihr jetzt „finsteres" Mittelalter gebrauchen ließ. Allein wenn der „Rabbi" wirklich „ohne Verschulden des Autors" nur als Bruchstück vorliegt, so endet auch dieses jedenfalls mit frechen Witzen bei der jüdischen Küche, die er „weit mehr liebt als euren Glauben". Dieser Glaube aber ist es, den ihm denn das Publikum versagt. Heine wirkt auch auf s e i n sich dadurch bald von Jahr zu Jahr vermehrendes Publikum nur gerade durch den Unglauben. Die große Wirkung seiner Dichtung zeugt gegen ihn selbst. Sie beruht darauf, daß sie allen notwendigen Verbindungen, auf die das Menschentum angewiesen bleibt, Religion, Liebe, Ehe, Familie, Freundschaft, Vaterland, als Lüge, Heuchelei, Schwächlichkeit, im besten Falle Dummheit Hohn spricht. Es ist alles — Kot. „Nur wenn wir im Kot uns fanden — so verstanden wir uns gleich." Dies ist jetzt der „neue Glaube" der Literatur.

Heines besonderer Einfluß auf sie erklärt sich daraus. In seiner Verbindung des witzigen Feuilletonisten mit dem Liebesschmerzdichter erneuerte er besonders wirkungsvoll in der J u g e n d den Voltaireschen Kampf gegen das „Leben hemmende" Christentum. Emanzipiert nennt er es („Über Deutschland") eine „ägyptische Plage, eingeschleppt von den Juden, der Schweizergarde des monotheistischen Gottes". Dadurch kam Sünde und Lüge in die Welt. Es zu besiegen, sei nur durch die Frau möglich. „Wir müssen daher unseren Weibern neue Hemden und neue Gedanken anziehen." Dies die Losung des „jungen Deutschlands".

Die Schriftstellergruppe, die im engeren Sinne diesen Namen führt, steht zwar persönlich in keinem so nahen Zusammenhang wie die der von ihnen bekämpften Romantik. Dafür ist sie um so einförmiger auf jenes ihr Programm eingeschworen. Ihren Namen und zugleich die Ausrufung Heines als ihres Führers dankt sie dem Holsteiner zeitweiligen Privatdozenten in Kiel Ludolf Wienbarg (in den Ästhetischen Feldzügen 1834). Die Poesie als solche ist nach ihm abgestanden und veraltet. Sie ist zu ersetzen durch eine „gewaltige Prosa“, die das Leben zum Zweck des Lebens macht“. Ähnliches verkündete ein Berliner Literaturdozent, Theodor Mundt (1808—1861) aus Potsdam, in seinen „Kritischen Wäldern“ 1832 und in der „Kunst der deutschen Prosa“ 1837. Im Gegensatz zu den Klassikern und ihrer veralteten „Theaterbildung“ wies er auf Kotzebue und Iffland hin, als Muster für die „Mischung mit dem Zeitgeist“ im „Zeitalter des Stils“. Später wandte er sich, ähnlich wie Wienbarg, als Gelehrter von seinen literarischen Jugendbestrebungen ab und eiferte gegen seine Zurechnung zu einer Schule, deren Begriff er hat bilden helfen. Er hat (1835) der Charlotte Stieglitz jenes literarische Denkmal gesetzt, in dem er erklärte: „Hier ist mehr als Lukretia“, jene römische Heldin, die wegen Entehrung sich selber tötete. Heines Einfluß spürt man in seiner „Madonna“ oder „Unterhaltungen mit einer Heiligen“, die er zur Religion des freien Weibes verführt.

Persönlich wirkte Heine auf den — später auch vorwiegend der Kritik und Literaturgeschichte zugewendeten — Schlesier Rudolf von Gottschall (1823—1909), der sich der letzten Freundschaft des Dichters rühmt. In einem ähnlich gerichteten Hohenlied vom Weibe besingt er „Die Göttin“ nämlich der Vernunft aus der französischen Revolution. Alle Frauen befanden sich vor ihr im Himmel der Gedankenlosigkeit. Auf drei Stufen, der Venus, Madonna und Magdalena, haben sie sich zur Vernunft zu erheben. Die frühere Nonne wird in Visionen mit der Madonna handgemein, um diese Lehre gegen sie bei den Frauen durchzusetzen.

Die früheste und engste persönliche Beziehung verband Heine mit einem anderen Schlesier, Heinrich Laube (1806—1884), zeitweise seinem Mitarbeiter in Paris. Bei ihm, wie bei Mundt treffen wir die „Reisebilder“ in der bequemen Form der nicht bloß formal liederlichen „Reisenovellistik“ (1834—1837, sechs Bände). Diese sowie sein Heinesches Ausrufen der „Poesie des Fleisches“ in Julirevolutionsskizzen und -romanen, wie das „Neue Jahrhundert“ und das „Junge Europa“, verschaffte ihm von seiten der Polizei — eine Hochzeitsreise im politischen Auftrag zur ge-

heimen Beobachtung Louis Napoleons; in Muskau bei dem Gönner der Jungdeutschen, dem Fürsten Pückler, eine sehr angenehme Strafhaft; ferner die Wahl ins Frankfurter Parlament und endlich eine höchst nachhaltige Wirksamkeit als Theaterdirektor (Wiener Burgtheater 1850—1867, Leipziger Stadttheater 1869 bis 1871, Wiener Stadttheater 1875—1879). Als solcher bezeichnet er in der Theatergeschichte den Übergang von den klassisch-romantischen Überlieferungen zu den Grundsätzen des modernen Geschäftstheaters mit seiner Verachtung des „dichtenden Dichters" und „denkenden Schauspielers". Er vollzog sich gleichfalls auf dem Wege über Paris, dessen zugkräftiges „Boulevard"- oder „Sitten"-, richtiger Unsittendrama er, nach Gottschalls Ausdruck, „hoftheaterfähig machte". Auch er schrieb neunbändige Romane (s. u. S. 294).

Wie Laube jedoch seine glänzenden Lebenserfolge der Geschicklichkeit verdankt, mit der er als Schriftsteller den jungdeutschen Zielen, ohne ihnen etwas von ihrer „Pikanterie" zu rauben, die gesellschaftszerstörende Spitze abzubrechen wußte, so verstand er auch als Mann des Theaters noch recht gut mit den Anforderungen des in ihm noch Ausschlag gebenden, gebildeten Publikums zu rechnen. Besonders zeigt sich das in seinen eigenen Theaterstücken, die anfänglich „pikant" berühmte Liebesgünstlinge aus der Geschichte der Höfe vorführen, später aber jene Gattung des rührsam anklagenden Charakterbildes von geistesgeschichtlichen Größen auf der Bühne festsetzen, die Oehlenschlägers Künstlerelendsdrama „Correggio" romantisch vorbildete. Von jenen hat sich die „Tragödie" vom allzu ehrliebenden Liebhaber der Elisabeth von England „Graf Essex" am längsten auf den Bühnen gehalten. Von diesen werden „Die Karlsschüler" — Schiller in „Henkersgefahr" durch seinen Herzog nach Abfassung der „Räuber" (vgl. S. 81 f.) — und „Prinz Friedrich" — in der gleichen durch seinen eigenen Vater Friedrich Wilhelm I. — noch immer aufgeführt.

Durch Laube persönlich, von ihm auch in seiner Fachkunst ermuntert, steht selbst der spätere musikalische Beherrscher des deutschen Theaters, Richard Wagner (1813—1883), mit dem „jungen Deutschland" in Verbindung. Die sogenannte „große Oper", ohne die früheren gesprochenen Übergänge durchkomponiert und

mit allen musikalischen und szenischen Mitteln wirkend, gehört zu den kennzeichnenden Ausdrücken, ja in Aubers „Die Stumme von Portici“ sogar zu den Verbreitern der Julirevolutionsstimmung. Ihre Textbücher huldigen denn auch der literarischen Emanzipationsschule, wie nirgends ausschweifender zutage tritt als in Meyerbeers „Prophet“ (Jan van Leiden unter den Wiedertäufern zu Münster). Richard Wagner schuf schon 1834 aus dem Geiste der neuen Schule seine Oper „Das Liebesverbot“ oder „Die Novize von Palermo“ gegen die heuchlerischen Unterdrücker der Sinnlichkeit nach dem Stoffe von Shakespeares „Maß für Maß“. Auch sein berühmter „Tannhäuser“, der den Lockungen des Venusberges rettungslos erliegt; sein „Fliegender Holländer“ (dieser unmittelbar nach Heines Memoiren des Herrn von Schnabelewopski), der unselige Schiffer nach der Liebe des „erlösenden Weibes“, ja selbst — und diese nachhaltend — seine Musik geben Proben seiner packenden Gestaltung der erregenden Stoffwelt und der sinnlich verlangenden Stimmung des „jungen Deutschlands“. Mit seinem „Lohengrin“, der unter dem Eindruck der neuen Revolution von 1848 in seiner Textdichtung eine neue Richtung einleitet, vermag Wagner zugleich noch heute anschaulich zu machen, wie der Umschlag ins Gegenteil in dieser Literatur am wenigsten lange ausbleiben konnte.

Eine Reihe ihrer Schriftsteller trieb dieser Umschlag sogar in die das Gegenteil jetzt besonders stark, ja literarisch ausschließlich betonende katholische Kirche zurück oder hinein. Zu den letzteren gehört die glänzendste Vertreterin der „Indianas“ und „Lelias“ des George Sandschen Ehebefreiungsromanes in der deutschen Literatur und vornehmen Gesellschaft: Ida Gräfin Hahn-Hahn (aus Mecklenburg, 1805—1880), Tochter des sogenannten „Theatergrafen“. Von Fürst Pücklerschen „orientalischen“ u. a. „Reisebriefen“, „Gesellschaftsromanen voll unbefriedigter Jagd nach „dem Rechten“ („Ach wenn du wärst mein eigen —!“) gelangte sie (im Jahre 1848!), bekehrt, nach zwölfjähriger Bußpause „von Babylon nach Jerusalem“: zu einer noch heute einflußreichen Erbauungsschriftstellerei auf allen Gebieten.

Der 1847 aufsehenmachende Roman „Diogena“ von Iduna Gräfin H. H., in dem eine verschrobene Aristokratin im Irrenhause endet, ist das

sie parodierende Werk einer nicht bloß literarischen Nebenbuhlerin, der Königsberger „Rahel" Fanny Lewald (1811—1889). Als Gattin des aristotelischen Ästhetikers, auch gelegentlichen Romanschriftstellers („Republikaner in Neapel" 1849) Adolf Stahr (1805—1876) erneuerte sie den literarischen Salon der Rahel in Berlin und ihren Geist im emanzipierten Frauenroman. Im „Prinz Louis Ferdinand" (1849) behandelt sie die heimliche Liebe der Rahel zum Prinzen. In den übrigen stehen die Mischehen- und Scheidungs- und sonstige weibliche „Lebens"fragen, die von beiden Seiten ihrer eigenen Ehe vorausgingen, in kühl-juristischer Beleuchtung im Vordergrund. Im Gegensatz zu dieser Freidenkerin alten rationalistischen Stiles trat ihr Bruder August Lewald (1792—1871), der Begründer der jungdeutschen Zeitschrift „Europa", zur katholischen Kirche über und vertrat seine Überzeugung von der Haltlosigkeit der „Emanzipation" in „Modernen Familiengeschichten". Auch sonst fehlt es nicht in der jungdeutschen Literatur selber an solchen, die ihre Verirrungen erkannten und geißelten. So ihr eigener Pate L. Wienbarg in späteren zornig-satirischen „Wanderungen durch den Tierkreis", darin die Novelle „Das goldene Kalb"!; der Schulzeichner ihrer „männlichen und weiblichen Charaktere" (Rahel, Bettina) Gustav Kühne (1806—1888), auf dessen Zerfall mit ihr schon (1835) seine — nicht Rahelsche — Bekenntnisnovelle über die „Pathologie des modernen Lebens" „eine Quarantäne im Irrenhause" hinweist; der treffende Bemerker des alles verzehrenden Geschlechtstrieblebens in ihrer Literatur Alexander Jung, der nach dem durch sie verzogenen Geschlechte die eigentümliche Beziehung seiner Unbefriedigung zu seiner Vergötterung der Tierheit im Menschen darlegte („Darwin, komisch-tragischer Roman in Briefen an einen Pessimisten").

Hierher gehört auch die heute zu Unrecht in Vergessenheit gebrachte ostpreußische Erzählerin Julie Burow (verh. Baumeister Pfannenschmied in Danzig und Bromberg, 1806—1868), die schon im Anfang der fünfziger Jahre „Das Frauenlos" und die Lebensschicksale „eines Glücklichen", das heißt eines Buckligen! in medizinischer Beleuchtung darstellte; in ausgesprochener Absicht, die Menschen über ihr „Körperliches" aufzuklären und die Orte des Gestankes und der auch sittlichen Fäulnis dabei nicht zu meiden. Wie scheitert kläglich diese Literatur, wenn sie die durch keine Zeit stillbaren und keinen „Fortschritt" in ihr zu befriedigenden Bedürfnisse des menschlichen Ewigkeitsbewußtseins, Weltgewissens und Leidgemütes durch die hohlen Worte ihrer „Sinnenerlösung" ködern will! Wie trostlos widersinnig oder bodenlos langweilig wird sie dabei! Das Neue Testament nach seinen Textworten in einem „Mannesgeiste" zu erklären, den es gerade überwinden und eben dadurch erhöhen und „kräftigen" will, bemüht sich (1840) in gereimten fünffüßigen Jamben von naturgemäß überwiegender

Unklarheit das sozialrevolutionäre „Laienevangelium“ eines Breslauer philosophischen Dichters, des Offiziers a. D. Friedr. von Sallet (1812 bis 1843). Versöhnt hier noch ein ernstes Streben und eine charaktervolle Gesinnung, so mißbraucht das seicht pantheistische „Laienbrevier“ (in Tagebuchform; erstes, zweites Halbjahr 1838) von dem Fürstlich Pückler-Muskauischen Reisenovellisten Leopold Schefer (1784—1862) die damals noch unbegrenzte Geduld der Deutschen mit fünffüßig ungereimter Jambenweisheit: „Die Nacht ist himmlisch und ein göttlich Wunder! Die schönste aber ist, — die man verschläft“ (Juli II, am Schluß wiederholt!).

Die Rückkehr zur Kirche erscheint grade in dieser Literatur nur als der schon natürlich, durch Ekel und Abstumpfung, geforderte Ersatz für die vielen, die durch sie der Religion abwendig gemacht wurden. Unter ihnen hat sich der Fuldaer Katholik Heinrich Joseph König (1790 bis 1869) weniger durch seine Romane, die alle möglichen Revolutionen, geistliche (Waldenser) und weltliche (Clubbisten zu Mainz) behandeln, in ihr einen Namen gemacht, als durch die Exkommunikation, die ihn wegen seines literarischen Auftretens (1831) traf. Sogar Goethe hat noch (1829 zu Eckermann) von diesem Falle Kenntnis genommen. „Die hohe Braut“ feiert die große Revolution, weil sie einem Bürgerlichen, der aus dem Kerker bricht, um in der Kirche seinen adligen Nebenbuhler niederzustechen, zu seiner vornehmen Geliebten verhilft. Ein Wiener Katholik Eduard Duller (1809—1853) wurde 1830 nach Süddeutschland flüchtig und auf die Wege des sogenannten „Deutschkatholizismus“ geführt (s. u. S. 300 f.). Seine historischen Romane „Kronen und Ketten“, „Loyola“ u. a., seine „Gedankendichtung: Der Fürst der Liebe“ predigen das in glutroter Fraktur schon auf den Titeln.

Der als solcher kennbarste unter den abtrünnigen Kandidaten der protestantischen Theologie, tiefer als sein von ihm weit von sich weggewiesener Studiengenosse unter den Literaturgefährten Heinrich Laube, in jedem Falle derjenige, der die Tragweite und den geistigen Hintergrund der Fragen, mit denen jene nur spielten, ahnte, zum mindesten bitter ernst nahm, ist der Berliner Karl Gutzkow (1811—1878). Zeit seines Lebens behielt er den zurückgetretenen protestantischen Theologen im Geblüt, der einst „selbst im Talar auf Schleiermachers Kanzel gestanden“, dem „die Literatur die streitende Kirche“ blieb. Seine Lieblingshelden sind zweifelnde Diakonissinnen und freigeistige Pastoren, die man auch in ihrer Verkleidung als „modernistische“ katholische Dechanten

und abtrünnige Rabbiner gleich wiedererkennt. Aufgewachsen im noch pietistischen Kreise des Schleiermacher-Hegelschen Berlin, ist er als Sohn eines Bereiters des Prinzen Wilhelm heimisch in den christlichen Privatandachten (Konventikeln) wie in den Sälen und Ställen der alten Akademie, der der Volkswitz die Aufschrift „Apollini et Musis“ — Apollo und den Musen — leicht in diesem Sinne abänderte, daß aus den Musen „störrische Mäuler“ (muli) wurden. „Die Briefe über die Lucinde“, die er später neu herausgab, müssen auf ihn als Offenbarung gewirkt haben und zugleich die Juden früh als Gegenstand widerwilliger Aufmerksamkeit. Er verlor sie nie mehr aus dem Gesicht.

So wurde Gutzkow zum „Antisemiten des jungen Deutschland“. Von Menzel, dem „Manne seines Herzens“, fiel er zwar ab, äußerlich zu Börne und Heine, denen er in Jean-Paulisierenden „Briefen eines (Rousseauschen) Narren an eine Närrin“ (1832) sowie einer Voltairesch-„menschlichen“ Spiegelung des christlichen Europa, „Maha Guru“, d. i. der große Lehrer der freien Liebe — Tibets!, „Geschichte eines Gottes“ schon gehuldigt hatte. So gibt er sich 1835 im obigen Sinne zuerst selbst in dem Romane „Wally die Zweiflerin“. Dies keineswegs „schüchterne Enkelkind der Großmutter Lucinde“, in dessen Vorwort auch schon mit der Emanzipation von der Frauenkleidung gespielt wird, und das die Entkleidungsszene aus Goethe-Werthers Schweizerreise in den Berliner Salon überträgt, führte auf Menzels schonungslose Besprechung hin zu dem bei Heine berührten Einschreiten des Frankfurter Bundestages und zu Gutzkows Verhaftung. Eben damals war des Tübinger Evangelienkritikers David Friedrich Strauß „Leben Jesu“ erschienen, das dieses „in Mythen auflöste“. Aus einem Auszug aus Lessings „Wolfenbütteler Ungenanntem“, den Gutzkow Strauß an die Seite setzen wollte, entstand unter dem Eindruck des Selbstmords der Charlotte Stieglitz die Idee zu dem Roman, als einer „befreienden Tat“. Er soll zeigen, daß einem im Christentum erzogenen, von den Männern verwöhnten Mädchen, sobald es deren Ansichten über ihren Glauben erfährt und von ihrem Liebhaber („Cäsar“) zu Gunsten einer aufgeklärten, reichen Jüdin sitzen gelassen wird, nichts anderes übrig bleibt, als sich zu erdolchen.

In dem darauffolgenden Lebensabschnitt seines Ruhmes als beschlagnahmter Schriftsteller, bis 1848, hat Gutzkow, zuletzt als hochstrebender Dramaturg am Dresdner Hoftheater, die Bühne beherrscht. Den Flegeleien Menzels wie der „neuen Schule" gegen die Klassiker wehrte (1836) sein „Goethe am Wendepunkte zweier Jahrhunderte". Gegen ihre Verherrlichung der Prosa hielt er, auch in eigenen Dramen, am klassischen Bühnenverse fest. Um so ausschließlicher erfüllt sie die revolutionäre Tendenz. Er vertrat nicht umsonst (1835) Patenstelle bei den wilden Revolutionsszenen des früh verstorbenen Naturforschers Georg Büchner (1813—1837), eines Bruders des Philosophen von „Kraft und Stoff", die des zügellosen Volksredners „Dantons Tod" in der Herrschaft des Schreckens zum tragischen Gegenstande haben und von wütenden Ergüssen überfließen über „das Chaos der Welt, das nur im Nichts enden könne". Ähnlich tröstet sich damals Gutzkows „Nero", der tragische „Übergangsmensch" vom „Guten zum Schönen", bei dem von ihm veranstalteten Brande Roms über den Untergang des Überlebten. Ähnlich flucht sein bekanntester tragischer Held, der zum Widerruf gezwungene Judenfeind in der Synagoge von Amsterdam „Uriel Acosta" (1846) den „über ihn hinwegschreitenden" Gesetzeswächtern mit dem protzigen Nebenbuhler in ihrer Mitte: „Ihr Eintagsfliegen, sommernachtgeboren — und wie ein Nichts im ewigen Raum verloren! ... Ich will ihm dienen, eurem Gott der Rache!" Den vielbewunderten dramatischen Schlager: „Er wird geliebt. Glaubt besseren Propheten!" schleudert Uriels Geliebte, eines andern Braut, Judith, seinen Richtern echt jungdeutsch bei Verkündigung des großen „Kirchenbannes" über ihn entgegen. Schon die zugrunde liegende Novelle Gutzkows „Der Sadduzäer von Amsterdam" führte den Erfüller dieser Prophetie im jetzigen Zeitsinne ein: Acostas angeblichen Schüler — „entblößt eure Häupter! Den Knaben Baruch Spinoza."

Gutzkows moderne Gesellschaftsdramen, wie „Werner oder Herz und Welt", zeigen den Liebesverrat heuchlerischer Streber. Auch die Literaturdramen, die er im Wetteifer mit Laube schrieb, benutzt er zu herausfordernden Bloßstellungen der streberisch-heuchlerischen Gesellschaft. So den anklagenden Bettelpoeten aus der Zeit der englischen Königin Anna: „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter". Er ist das Vorbild für seines Nachtreters Brachvogel erfolgreichen „Narziß" (Rameau) als geopferten Gatten der Pompadour, die ihn als vornehme Lady verleugnet. Abstoßend verallgemeinert das die berühmte Heuchlerkomödie von Molière „Das Urbild des Tartuffe". Zahmer wird Gutzkow auch hier nur, wenn er in „Zopf und Schwert" auf sein Alt-Berlin kommt und Friedrich Wilhelm I., den König des Potsdamer Tabakkollegiums bezopfter Generale im Widerstreit zu seinen bildungseifrigen Kindern vorführt. Oder wenn er im

„Königsleutnant“ („Graf Thoranc“, vgl. S. 52) die Jugend seines Goethe, als Hosenrolle für die „muntere Liebhaberin“, mit dessen späteren Poesien ausstattet.

Nach der neuen Revolution von 1848, die die Ziele der Julimänner arg verrückte und denn auch Gutzkow vor dem Berliner Königsschloß unter ihren Widerrednern sah, war seine Zeit nicht bloß am Theater vorbei. Mit der ihm eigenen grüblerischen Heftigkeit warf er sich jetzt auf die neuen, sozialistischen Fragen der Zeit in einer neuen Form des Romans, dem „Roman des Nebeneinander“: Der alte Roman hat das Nacheinander künstlich „auf einen Punkt zugespitzter“ Vorgänge dargestellt, aber nicht, was zwischen seinen willkürlichen Fäden „wie ein ausgespanntes Tuch“, „ein endloser Teppich ausgebreitet“ liegt: „Die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit ... der ganze runde Kreis des Lebens, ... auf das der Dichter wie ein Adler in den Lüften herabsieht.“ Schon auf diesen deutschen Schriftsteller wirkt sichtlich der damals in den vierziger Jahren einsetzende Erfolg der Franzosen, die politische Spannung der breiten Massen des Volkes für den Roman auszunutzen. Der Zola des Julikönigtums, der Mediziner Eugène Sue, erfüllte damals auch die deutsche Lesewelt mit seinen endlosen „Geheimnissen von Paris“. Sie schildern den verbrecherischen Abschaum der Gesellschaft mit seinem „ewigen Juden“, geheime Umtriebe, wie die der seit ihrer Neuerstehung für alles verantwortlich gemachten Jesuiten, als Mittelpunkte beziehungsweise als eigentliche Beweger des Lebens. Allein die neun Bände, in denen Gutzkows „Ritter vom Geiste“ (1850/1851) vor das Publikum zunächst der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ traten, waren zu hoch und zu streng für die Bedürfnisse der Massen; zu breit, haltlos und unbestimmt für die wenigen künstlerisch Gebildeten, die überhaupt noch aus Werken nach dem Muster „Wilhelm Meister“ sozialpolitische Aufklärung gewinnen mochten. Auch hier wie in Sues „Ewigem Juden“ dreht es sich um einen Millionenprozeß.

Auch hier will ein Bund freier Geister nach dem Vorbilde der Jesuiten und Freimaurer den unversöhnlichen Gegensatz zwischen kirchlich gebunde-

ner und freireligiöser Leitung der Menschheit auf gut Hegelisch durch „Begriffe" überbrücken. Einen solchen Propheten des „Menschheitsbundes" gaben damals (1845) bewundernde Schüler in dem Nachlaß des (1832 †) krausen Philosophen Karl Christian Fr. K r a u s e heraus. Er ist in den südlichen Verschwörerländern berühmt und im Spanien der „Krausistas" zu einer politischen Größe geworden. Gutzkows Bund will das Zeitalter des heiligen Geistes der Volksvertretung durch uneigennützige Leiter heraufführen, alle Stände unter sich verbinden, „die körperliche Arbeit heiligen", die Niedrigkeit adeln, die Unebenbürtigkeit beseitigen. Im Mittelpunkt steht ein fürstlicher Bastard, Prinz Egon von Hohenberg, in dem etwa der, von der Volksmeinung als solcher bezeichnete, ebenso rätselhaft auftauchende als (1833) beseitigte Findling jener Zeit Kaspar Hauser sich auszuleben bestimmt scheint. Gutzkow hat auch noch der Erscheinung an sich dieses erziehungslosen „Urmenschen", der mit den Worten „Pferd" und „Mann" alles bezeichnete, einen eigenen pädagogischen Roman „Die Söhne Pestalozzis" gewidmet. Egon entflieht nach Paris, wird dort Tischler und in seiner Heimat als Ministerpräsident zwischen hochadligen Majoratsherren und demokratischen Schankwirten, die er zu seinen Ministern macht, rücksichtsloser Gewaltherrscher der sozialrepublikanischen Idee. Das alles führt zu nichts, als nach seiner Abdankung zu einer Hochzeitsreise nach Italien. Sein leitender Geist, der Großmeister des Bundes, der ihm das „Erbe der Templer", der Kapitalisten des Mittelalters, sichern will, ist der Referendar Dankmar Wildungen, Besitzer der Bundeslade, eines geheimnisvollen, kostbaren Schreins, der selbstverständlich geraubt wird. Die „Emanzipation des Fleisches" tritt den „Rittern vom Geist" in einer bunten Galerie weiblicher Gestalten aller Gesellschaftsklassen und seelischen Schattierungen zur Seite. Ein konservativer „Neubund" der Frauen ergänzt den Freibund der Männer.

Wie in diesem Romane auf dem Hintergrunde des Berliner Protestantismus der sozialistische Prinz, so erhebt sich in seinem katholischen Seitenstücke „D e r Z a u b e r e r v o n R o m" (1858—1861) auf dem Boden des jesuitischen Glaubens z w a n g s, der Propaganda, die kirchenpolitische Phantasiegestalt des liberalen Papstes. Der pantheistische Schwärmer Bonaventura, der sich vom „ungültig getauften" Priester zu einem solchen Papst durch alle seelischen und kirchlichen Hindernisse hindurchringt; die in deren Dienste stehende, vergeblich ihre Künste an ihm versuchende Lucinde; der wüste freigeistige Mönch Klingsor erneuern zeitgeistgemäß Namen und Gestalten der Romantik.

Die dem Heidentum heilige (Musen-)Neunzahl der Bände wirkt hier noch absichtlicher als bei den später auf vier Bände, die Evangelienzahl, zusammengezogenen „Geistrittern“, und bei der altbiblischen Fünfzahl der Bände des Reformationsromans „Hohenschwangau“. Die „Baumgärtner von Hohenschwangau“ — dies der Titel der nachgelassenen Umarbeitung —, eine auch durch Dürers Bildnisse bekannte Augsburger geadelte Bürgerfamilie, ihr Kauf der Burg am Alpsee, auf der auch Luther einmal Unterkunft fand, die „Grumbachschen Händel“, der Kampf um die Reformation überhaupt stellen hier ein „Nebeneinander“ der „Geschichte für den Roman“.

Es gehört zur hohen Nemesis, zum Vergeltungsgericht der Literaturgeschichte, daß der ernsthafteste Vertreter des „jungen Deutschlands“ schließlich für seine Sünden einstehen mußte. Die Unfähigkeit, sich selbst zu glauben, an irgend etwas treu festzuhalten, kommt auch bei diesem Jungdeutschen im lästerlichen Spielen mit den eigenen Ideen, in einer Art Überdruß an den eigenen Gestalten zum Ausdruck. Gelegentlich, im „komischen Roman“ von dem Versuchserzieher „Blasedow und seinen — mißratenden — Söhnen“ führt sie zur offenkundigen Selbstverhöhnung. Diese Selbstzersetzung der romantischen Ironie rächte sich an dem letzten Vertreter des jungen Deutschlands, sobald eine dafür völlig verständnislose, übermäßig von sich selbst erfüllte, in ihrer Politik, Wirtschaft, Bildung wirklich von allem Alten emanzipierte Zeit an dem alten Idealisten der Emanzipation vorbei zu ihrer Tagesordnung überging. Wie Gutzkow schließlich den antiken Kritiker des Erhabenen „Dionysius Longinus“ gegen diese neue Zeit und den „ästhetischen Schwulst“ der Verkündiger ihrer neuen Größen losläßt, macht als literarischer Abschluß einen trübseligen Eindruck, so lehrreich er ist. Aber er erscheint noch licht gegen das düstere Ende dieses Lebens. Der überarbeitete, überreizte, schon einmal dem Selbstmord nahe Dichter, stieß — in der Betäubung eines künstlichen Schlafmittels — das Licht an seinem Nachtlager um, verbrannte und erstickte im Rauche seines Bettes: ein Tod, den seine Romanphantasie mehreren ihrer Helden zudiktiert hatte! So ist er wirklich als Mensch des „jungen Deutschlands“, als Mann seines Glaubens gestorben: ein eigener Vorzug, den er mit Heine teilt.

* 61 *

Politische Lyrik. Griechen-Müller. Anastasius Grün. Friedr. Wilhelm IV. Hoffmann v. Fallersleben. Freiligrath. Herwegh. Kinkel. Dingelstedt

Das „junge Deutschland" bildet somit nur ein wenig ernst genommenes Zwischenspiel in dem folgenreichen Kampfe um die Volksrechte, den die Freiheitskriege aufgeregt hatten. Sein ursprüngliches deutschnationales Ziel, das die Franzosenschwärmerei der Julimänner als „Deutschtümelei" lächerlich zu machen suchte, erneute sich. Es ward gefährlich verstärkt durch die noch nicht auf den Bahnen der späteren internationalen Sozialdemokratie mit ihren kapitalistischen Voraussetzungen in Einklang gebrachten sozialistischen Forderungen der neuen Arbeiterbewegung, die der Aufschwung der Dampfindustrie allerorten — zuerst in England — zur Folge hatte. Den nationalen Grundgedanken der Freiheitskriege, die Erneuerung des Deutschen Reiches ließen die damaligen Unabhängigkeitskämpfe unterdrückter Völker, wie der Griechen in den zwanziger, der Polen in den dreißiger und vierziger Jahren nicht zur Ruhe kommen. Von dieser Seite her und aus den Notschreien und Drohrufen hungernder und aufständischer (englisch: „streikender") Arbeiterbevölkerungen bemächtigte sich der Literatur eine Erregung, die im ausgesprochenen Gegensatz zu der jungdeutschen satten „Prosa", ihrer üppigen Bewitzelung der Poesie als „Kinderkrankheit" in den leidenschaftlichen Rhythmen einer ausschließlich „politischen Lyrik" zum Durchbruch kam.

Ihren ersten Vorstoß brachte die griechenfreundliche, die sogenannte „philhellenische" Begeisterung der zwanziger Jahre. Keine Literatur konnte ihr mehr entgegenkommen als die deutsche, die eben ihr klassisches, ausschließlich auf das antike Griechentum, als höchste Menschheitsblüte, gerichtetes Zeitalter gehabt hatte; deren Schule griechisch war und blieb; die eben noch in Geistern wie Hölderlin nationale Märtyrer erzeugt, die um die Sache der Freiheit und Erneuerung Griechenlands, wie um die des eigenen Volkstums das Äußerste erlitten hatte. Das jetzige leben-

dige Eintreten der griechischen Frage in die europäische Gesamtpolitik umstrahlte das Land des klassischen Heidentums mit allem Goldglanz der christlichen Romantik. Man erinnerte sich, daß die Griechen „gegen die Ungläubigen“ kämpften. Man empfand ihr „Dulden unter dem Türkenjoch“ als eine der Freiheit des Abendlandes angetane Schmach. Einem Sternbild vergleichbar leuchtete der Opfertod eines Helden vom Adel, der Dichtung und Geburt, Lord Byrons, über der Sache der Griechen. Der alte Goethe wurde noch einmal jung, mit Euphorion (S. 204), Byrons Vertreter im „Faust“, dessen Wiederbelebung des griechischen Altertums in der „Helena“ beschließen zu können. Ein gekrönter deutscher Dichter, Ludwig I. von Bayern, lieh ihr seine Stimme und in seinem Sohne Otto I. ihre Krone.

Dem frühverstorbenen Dessauer Bibliothekar Wilhelm Müller (1794—1827) sind seine „Lieder der Griechen“ (1821—1825) zum Kennwort seines deutschen allgemeinen Namens geworden. Diese Ehre bezeichnet klassisch den deutschen Romantiker, dessen „Müllerlieder“ aus der Seele eines verliebten Wanderburschen mit Franz Schuberts Tönen die Klänge des deutschen Volksliedes in Dur und Moll („Winterreise“) über den Erdball tragen. Hier dagegen läßt er in stolzem Aufschwung jene politischen Weckrufe ertönen, deren wie zu Sturmangriff leitenden festraschen Rhythmen — achtfüßige Trochäen, gern in Doppelfüßen als „Tetrameter“ auftretend — von nun an das politische Versmaß der Deutschen geblieben sind. So in dem wundervoll auf Byrons „nicht gelebte Jahre“ bezüglichen Totenliede auf die „siebenunddreißig Trauerschüsse über des Dichterhelden Grab“. So in der klassisch-edlen Freiheitsode auf die den Türken uneinnehmbare Felseninsel „Hydra“, die, wenn auch Athen und Theben, die Städte der antiken Freiheitshelden, in Schutt und Staub zerfallen, „ewig wird, (als) der Freiheit Felsen, in dem freien Meere stehn“. Die kecke Volksromanze über die Lebensführung der Einwohner dieser Insel — „Der kleine Hydriot“: „Ich war ein kleiner Knabe, stand fest kaum auf dem Bein, — So nahm mich schon mein Vater mit in das Meer hinein“ — so recht aus der Mischung der beiden Grundtöne in Müllers Lyrik heraus, ist zum deutschen Schulgedicht geworden. Auch hier hat die „schwäbische Dichterschule“ — der Herausgeber von Müllers Schriften (1830) ist Gustav Schwab — das Verdienst, dies Talent in ihren Kreis gezogen, die zerfließende Romantik in die straffen, männlichen Weisen der Freiheitsdichtung übergeführt zu haben. Auch die Polensänger, Platen, Lenau, Julius Mosen (s. u. S. 312 f.) hat sie ermuntert und sich gesellt.

Der preußische Oberförster Gotth. August Freiherr von **Maltitz** (aus Königsberg, 1794—1837), der Berlin 1828 verlassen mußte, weil er sein von der Zensur unwirksam gemachtes Polenstück „Der alte Student“ vollständig aufführen ließ, schrieb auch Revolutionsstücke, einen Kohlhaas 1828 und einen „Briefwechsel aus dem Narrenhause“ 1824.

In dem gleichen „politischen Versmaß“, das bei ihm schon fast allgemeines Kennzeichen geworden ist, trat 1831 in den „Strahlen der Juliussonne“, aber nicht in ihrem jungdeutschen Schatten ein „Wiener Poet“ auf, der kurz vorher auch noch als Romantiker in Nibelungenstrophen den „letzten Ritter“, Kaiser Maximilian I., als Spiegel des „seidenen Zeitalters“ gefeiert hatte. Seine auffallend entschiedenen Freiheitsgedichte aus sichtlich hohen Kreisen bezeichnete er harmlos als von jedem Zwange freie „Spaziergänge“ eines grünen Schwärmers „**Anastasius Grün**“. Hinter der romantisch-ironischen Maske verbirgt sich der junge **Graf** Anton Alexander **von Auersperg** (1806—1876) aus Laibach in Krain.

Obwohl hier keine „Reisebilder“ geboten werden, leistet doch ein damals geflügeltes Wort daraus dem jungdeutschen politischen Witz seinen Zoll. Aber es ist ein entzückendes farbig scharfes Bildchen aus der großen Welt, an die gleichzeitige Kunst Meissoniers und Adolf Menzels erinnernd, die „Salonszene,“ die es einführt:

Abend ist's. Die Girandolen flammen im geschmückten Saal.
Im Kristall der hohen Spiegel quillt vertausendfacht ihr Strahl ...

Im bunten Gewühl der vornehmsten Welt, die sich in dem Glanzmeer bewegt, schildert es unübertrefflich den Staatslebemann, der seit dem Wiener Kongreß Europas Geschicke lenkt und beherrscht: gleich liebenswürdig, „wenn von einem schönen Busen Rosenblätter jetzt er pflückt oder wenn, wie welke Blumen, Königreiche er zerstückt ... Ja fast dünkt's mich Himmelswonne, die den seligen Mann beglückt, den sein Wort auf Elbas Felsen, den's in Munkacs Kerker schickt!“ Der Dichter macht den „Mann des Staates, Mann des Rates, da er just bei Laune ist“ auf einen „dürftigen Klienten“ vor der Türe aufmerksam, der „unter seinem schlichten Kleide“ keinen Dolch verborgen trägt: „Österreichs Volk ist's, ehrlich, offen, wohlerzogen auch und fein — Sieh' es fleht ganz artig: **Dürft' ich wohl so frei sein, frei zu sein?**“ Ergötzlich ist es, wie er seinen Klienten „ein possierlich kleines Männlein“, in dem Gedichte „Warum?“ mit diesem Kehrreim die „neuen Edikte am Rathaus“ ohne Murren in Gedanken begleiten läßt. Wie seine „Antworten“ ihm raten — „Dichter, bleib bei deinen

Blumen, nicht an Thronen frech gemeistert! — hohen Fest- und Namenstagen huldigend mit seiner Sangesglut." Metternich ließ den dichtenden Herrn der krainischen Landstände, der zurückgezogen auf seinen Gütern lebte, ruhig gewähren; obwohl er an unangenehme Saiten rührte, in scharfen Tönen zwischen „Priestern und Pfaffen" schied, den bedauernswerten Opfern des „Metternichschen Systems", die in den Kerkern des Brünner Spielbergs und Kufsteins schmachteten, herzbewegliche Worte lieh. So dem „venezianischen Dichter" des „Turm am Strande" in den epischen Allegorien seiner zweiten Veröffentlichung „Schutt" (1835). Höchst unromantisch weist in diesen der alte nüchterne Römer „Cincinnatus" von den Ruinen der europäischen Vergangenheit auf das Zukunftsland der Arbeit, Amerika, hin. Das verzückte Schlußgesicht „fünf Ostern" sieht den Heiland auf „Golgatha von Rosen umblüht", den Tag der allgemeinen Ausgleichung und Beglückung angebrochen. Um so greller sticht von der „despotischen" Duldung Metternichs die taktlose Bevormundung ab, die sich die kaum flügge gewordene norddeutsche Freiheitsdichtung über den vorurteilslosen Vorkämpfer anmaßte. 1839 hatte er die Gräfin Attems geheiratet, deren Rang als Sternkreuzordensdame die rein formale Notwendigkeit für ihn nach sich zog, die österreichische Kammerherrenwürde nachzusuchen. Dieser „Abfall" — „Apostasie!" — erregte in Deutschland einen Sturm poetischer und unpoetischer Entrüstung:

„Und alles um ein Weib? Soll ich es glauben?
Ein Weib darf dich dir selbst — doch uns nicht rauben!

Darf man den Tempel um ein Weib entweih'n?
Mit einem Weib um goldne Götzen tanzen?
Du willst nicht mehr so frei sein, frei zu sein? ...

Leb' wohl! Leb' wohl! Ich lass' dich deinen Schranzen!
Schon hör' ich dich: Herz, Herz — nicht mehr so warm!
Wir gehn zu Hofe — Gräfin — Ihren Arm!"

Dem „trommelnden und trompetenden Helden" (Herwegh) dieser modernen heroischen Anklagedichtung antwortete die Zurechtweisung des „politischen Liedes" der Zeit in Grüns „Nibelungen im Frack" (1843). Damit sind wohl jene Recken gemeint mit dem „Claque am Arm", „Papier ihr rauschender Mantel, ihr Herzblut Druckerschwärze". Er trage der Freiheit Banner, nicht ihre Livree. Das Mißverhältnis zwischen Anlaß und Aufbauschung erklärt wohl in diesem humoristischen Werke die Beziehung der sonst schwer darin verständlichen Geschichte von dem sächsischen Herzog, der wie sein Zeitgenosse Friedrich Wilhelm I. für lange Grenadiere, so nur für die Baßgeigen schwärmte. Denn als politischer Humorist, als der

„Pfaffe vom Kahlenberge“ (Bd. I, S. 291) seines österreichischen Herzogs gibt sich der Dichter auch in der Erneuerung dieses Wiener Schwankhelden (1850) — mit anderen (Amis, Neidhart) aus dem Mittelalter vermengt — als Predigers einer landesväterlich zwanglosen Regierungsform. Schon der erste Abschnitt der „Nibelungen im Frack“ richtete sich in einer „Invokation“ (Anrufung), die in ihrem begeisterten Humor eine wahre Musterkarte Grünschen Beziehungen- und Bildergedränges abgibt, an den deutschen Kaiser seiner großdeutschen Hoffnungen im Frankfurter Parlament. Ihre Enttäuschung durch den Gang der Ereignisse von 1848—1870 lastete schwer auf dem alten Dichter im österreichischen Reichsrate, der, als „Poet geschmiedet an die Staatsgaleere ... Als Bergmann in die Tiefen einst gestiegen“, jetzt beten muß, daß „des alten Grubenlichts ein Strahl ihm blinke“.

Der „Herr“, dem der Humorist der „Nibelungen im Frack“ die geschichtlich bezeichnende Erklärung abgibt:

> Wir werden an dir nicht irre! du bist wie Lenz gekommen ...
> O werd an uns nicht irre! ...

ist der preußische König Friedrich Wilhelm IV. Sein Regierungsantritt im Jahre 1840 entfesselt jetzt auch im übrigen Deutschland die politische Lyrik. „Erhofft, ersehnt“, wie es bei Grün heißt, ist er als „der deutsche Kaiser“, damals noch der „g r o ß deutsche“ Kaiser mit Einschluß Österreichs. Die Literaturgeschichte darf diesen hart beurteilten Herrscher von einer anderen Seite ansehen als die nur vor die unüberwindlichen Schwierigkeiten seiner politischen Aufgaben gestellte Geschichte. Sie darf ihm nachrühmen, daß noch nie ein mächtiger Fürst in deutschen Landen so angetan schien, das von den Klassikern vermißte „mediceische Alter der deutschen Kunst“ heraufzuführen, keiner je so elektrisierend auf die poetische Stimmung gewirkt habe wie dieser Zögling des Wackenroder-Tieckschen Geistes. Den „Romantiker auf dem Throne der Cäsaren“, das ist der nüchternen preußischen Könige, nennen ihn auch die politischen Gegner, nach einem Titel von D. Fr. Strauß. Eine geniale Phantasienatur von sprühendem, schlagfertigem Witz, glänzender Redner, der bei dem Kölner Dombaufest 1842 gemeinsam mit seinem dichtenden Schwager Ludwig von Bayern die Literatur auf dem Throne vertrat, vermag er auch dem Tatsachenpolitiker in Erinnerung zu halten, daß das neue deutsche Kaisertum eine poetische Schöpfung war.

Wieder erneuerten sich Romantik und Burschenschaft, selbst im Ministerium Eichhorn nach dem hegelianischen Altenstein. Jene wurde in Schelling und Tieck nach Berlin berufen, dieser in Arndt und Jahn für ihre demokratischen Sünden Amnestie gewährt. Wieder erscholl der romantische Freiheitskriegsruf „Zum Rhein, zum deutschen Rhein!“. Die Vereinzelung Frankreichs in der ägyptischen Frage trieb 1840 seinen Ministerpräsidenten Thiers, den „Napoleon der Julirevolution“ zu drohenden Bewegungen nach seiner Angriffslinie gegen die ihm widerstehenden Mächte. Das dagegen gedichtete Lied eines rheinischen Gerichtsschreibers Niklas Becker (1810—1845) „Sie sollen ihn nicht haben, den freien, deutschen Rhein“ mit dem Schluß „bis seine Flut begraben des letzten Manns Gebein“ machte den jungen Menschen für seine kurze Lebensfrist zum Nationaldichter. Hundertfünfzig Tonsetzer, darunter Robert Schumann, erfanden Sangweisen. Die ersten französischen Dichter Alfred de Musset, Lamertine erwiderten — national und international. Heine in Paris lagen die Verse auf Jahre „schwer im Magen“. Auch die später im Gegensatz zu ihrer „defensiven Begeisterung“ wirklich zu einer kriegerischen Macht gewordene „Wacht am Rhein“ eines Schwaben, Max Schneckenburger, ist in diesem Jahre gedichtet.

Doch auch die alten Gegenstimmen, verstärkt durch die neuen der fortschreitenden Revolution, schwiegen nicht. Sie sahen in den ritterlich-heiligen Idealen des Romantikers auf dem Throne die Gegenbewegung herankommen, die die Presse jetzt mit dem Bannwort „Reaktion“ in die Acht erklärte. Man benutzte eine ziemlich willkürlich gerade auf dies Jahr 1840 gelegte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, das „Gutenbergfest“, zu lärmenden Kundgebungen für die Freiheit der Literatur, die lange im politischen Liede widerhallten. Zu den gewohnten Reibereien der Literatur an den Kirchen tritt in diesen Jahren (1844) eine ungewohnte. Ein Pfarrer aus den polnischen Gebieten Preußisch-Schlesiens, Johannes Ronge (1813 bis 1887), begründete — gegen die Reliquienverehrung des Bischofs Arnoldi von Trier — den „Deutschkatholizismus“. Schon sahen süd- und norddeutsche politische Dichter, der Wiener Katholik Ed. Duller und Ferd. Freiligrath in ihrer Zeitschrift

„Phönix", das endlich ausgebaute Denkmal des deutschen Mittelalters, den Kölner Dom, sich über der aus seiner Asche wiedererstandenen „deutschen Religion" wölben.

Wie in Österreich ein Graf, so wurde in Norddeutschland ein Universitätsprofessor der Chorführer im Reigen des politischen Liedes. Heinrich Hoffmann von (dem Orte) Fallersleben in Hannover (1798—1874), Erforscher der deutschen, besonders niederdeutschen, Sprache und Literatur, Vertreter seines Fachs an der Universität in Breslau, trat 1840 mit nur im Titel „Unpolitischen Liedern" hervor. Ihr zweiter Band 1841 brachte „Zeitgedichte", politische Lieder aus der deutschen Literaturgeschichte seit Walter von der Vogelweide als Beigabe.

Dem Literarhistoriker kommt seine Kenntnis der alten deutschen „Gassenlieder" sehr zustatten. Aber wie versteht er ihren Ton wiederzubeleben vom derben Landsknecht- und übermütigen Trinkliede bis zum harmlosen Wanderer- und frommen Kinderlied! Die Richtung ist die demokratisch fortgeschrittene des alten Burschenschaftlers. Der Inhalt spiegelt deutlich den Überdruß, den die Franzosen damals an den Errungenschaften ihrer Julirevolution, dem „Bürgerkönigtum" zu zeigen begannen: „la France s'ennuie." Auch Deutschland langweilt sich nach dem Sänger der „unpolitischen Lieder". Was gibt es Neues? Fürstenbesuche, Orden, Beförderungen: „Wie interessant, wie interessant! Gott segne das liebe Vaterland!" Demgegenüber werden nun die schwarz-rot-goldenen Forderungen der Freiheitskriege aufgerollt, und zwar ausdrücklich gegen Preußen hin. Dem „Preußenliede" stellte Hoffmann sein vielgesungenes Lied „Mein Vaterland" (Treue Liebe bis zum Grabe — Schwör' ich dir mit Herz und Hand) entgegen; dem „preußischen Husarenliede" sein „Lied eines Husaren von 1813". Er krönte sein großdeutsches Werben mit dem berühmten „Deutschland, Deutschland über alles" zur Haydnschen Melodie der österreichischen Kaiserhymne!, das später den europäischen Nationen — in doch kaum vom Dichter beabsichtigter Deutung des „über" — als Ausdruck der alldeutschen Weltherrschaftswünsche erschien.

Die mancherlei unangenehmen Töne, die Hoffmann anschlug, zumal in der bald nicht mehr poetisch empfundenen Polenfrage in Preußen, führten 1842 zu seiner Entlassung. „Wir und Sie" enthält seine Rechtfertigung mit einem Leitwort Chamfords über die Unentbehrlichkeit des Charakters für den „Menschen", der keine bloße „Sache" sein will. „Sie" sind die Mundhelden und „Familienväter" der Freiheit im „Geheimratslied". Allein nach langjährigem, viel gefeiertem wie ausgewiesenem Wanderleben sehnte er

sich selbst nach der Ruhe der Familie und stand 1848 zweifelnd beiseite. Die „Amnestie“ brachte ihm seine Wiederanstellung nicht; wohl weniger wegen des Maueranschlages des Liedes auf „Minister Eichhorn in der Hölle“ als infolge der Bedenken seiner Kollegen. Dem wissenschaftlich eifrig Weiterschaffenden gab 1860 der Herzog von Ratibor ein Sorgenfrei auf seinem Schlosse Korvei mit dem Titel Bibliothekar. So lebte er noch ins neue Reich hinein (bis 1874), nicht alternd, mit Knotenstock und Burschenmütze allzeit auf der Wanderung, ein Dämon des neuen Deutschtums, das er im Liede geweissagt.

Hoffmanns Beispiel riß noch manche poetischen Geister auf die revolutionäre Bahn. So hauptsächlich Ferdinand Freiligrath (aus Detmold, 1810—1876), den Dichter herzlichen Gemütszuspruchs, wie in der Gräbermahnung „O lieb, solang du lieben kannst“, und farbenglühender Schilderung ferner Welten. Des französischen Romantikers Viktor Hugo poetische Orientgemälde („Les Orientales“) haben in der Phantasie des jungen Kolonialwarenhändlers mit ihren feurigen Rhythmen, dem neubelebten Alexandrinerversmaß, die fremdartig packenden Düfte seines Warenlagers verbunden. Er träumt sich hinein in die Heimat seines Kaffees, Tees, Zuckers, isländischen Mooses. In der Schilderung einer „Griechin auf der Messe“, eines trommelnden Mohren vor einer Meßbude verrät er es, wie sich ihm ferne Landschafts-, Menschenbilder und -schicksale in diese überseeischen Träume verweben. Er sieht in dem Mohren den früheren mächtigen angebeteten, jetzt gefangenen Fürsten, der sein Sklavengeschick dem Trommelfell anvertraut, „daß es rasselnd zerspringt“. Heine machte diese Meßphantastik mit ihren zuweilen mehr gedachten als klar geschauten Bildern zum Ausgang seines Spottgesanges auf die deutsche Demokratie „Atta Troll“: „So tritt aus schimmernder Wolken Tor der Mond, der verfinsterte, dunkle hervor“, nämlich wie der „fürstliche Mohr ... aus dem schimmernden, weißen Zelte“. Aber er kennt auch nicht die kecke Knabenzuversicht, mit der sich unser Meßdichter in die Sandwüsten seines Arabiens, die Urwälder Indiens versetzt — „Wär' ich im Bann von Mekkas Toren, wär' ich in Yemens glühndem Sand, wär' ich am Sinai geboren, so trug ein Schwert wohl meine Hand!“, — mit der er da Bilder der wilden Natur, den

„Löwenritt“ auf der Giraffe, Tiger und Schlange „unter den Palmen“ vor unsere Blicke zaubert, als ob sie sich vor uns bewegten.

Freiligrath hatte anfänglich die revolutionäre Lyrik abgelehnt mit den berühmt gewordenen Versen („Aus Spanien“) zum Preise eines standrechtlich erschossenen Gegners der „Fortschrittler“: „Der Dichter steht auf einer höheren Warte, als auf der Zinne der Partei“ ..., für die ihm (1842) ein „Ehrensold“ von Friedrich Wilhelm IV. ausgesetzt ward. Allein Hoffmann wußte ihn zu bestimmen, den „Schweigetaler“ Neujahr 1844 zurückzuweisen. Schon im fernen Versteck seiner arabischen Wüstenzeltbilder hatte er gelegentliche politische Ausfälle gemacht; so im „Scheik am Sinai“ auf die französische Eroberung von Algier, 1830 gegen den feig zu Hause gebliebenen König der Julirevolution; in dessen „Kopf gleich einer Birne“ auf dem Zwanzigfrankstück des Pferdehändlers der alte Muselmann seinen fränkischen Sultan vom ägyptischen Feldzug (Napoleon) nicht wiedererkennt; so im „Diwan der Ereignisse“ auf die neue Weltmacht der Zeitungspresse, die jetzt schon nach dem Orient dringt. Es folgen nun auf jene unpolitischen „Gedichte“ von 1838, eingeleitet durch eine persönliche Rechtfertigung seines „Herabsteigens auf die Zinnen der Partei“, eine Reihe von „Zeitgedichtsammlungen“: „Ein Glaubensbekenntnis“ (1844), „Ça ira“, der Schlachtruf der großen Revolution (1846), „Neuere politische und soziale Gedichte“ (1849, 1851). Die sozialen Weherufe machen sich schon in der ersten Sammlung bemerklich — die vergebliche Anrufung des Berggeistes Rübezahl durch den notleidenden Weberjungen „aus dem schlesischen Gebirge“! Sie steigern sich in der letzten zu drohenden Verdeutschungen englischer Notaufstandslieder über das „Recht auf Arbeit“ und die soziale Gefahr des Armenhauses. In geller Tonverstärkung wird in dieser Barrikadenlyrik die deutsche Revolution von 1848 vorbereitet und — im Gegensatz zu Hoffmann — von der Schweiz und London aus lyrisch durchgekämpft: auf „die Republik“, worin dies Wort in neun Strophen vierundfünfzigmal wiederholt wird! „Schwarz, rot, gold“, als Revolutionsfarben — „Pulver ist schwarz, Blut ist rot, Golden flackert die Flamme“ — auf die Erschießung des Volksredners Robert „Blum“ (aus Köln) in der Brigittenau bei Wien, auf die Märzgefallenen, „die Toten an die Lebendigen“ (Juli 1848), ein Sturmlied, als „die Krone der Revolutionslyrik“ gefeiert, das dem nachgiebigen Könige seine Berliner Demütigung förmlich in die Ohren schreit. Polizeilich schließlich (1851) endgültig ausgewiesen, beschloß Freiligrath sein Leben, treu seiner Gesinnung, in untergeordneten kaufmännischen Stellungen, zu London. Die Kriegserklärung und die Blutopfer von 1870 entlockten ihm noch einmal die alten rhythmischen Feuerworte: „Hurra Germania“, „Die Trompete von Vionville“. „An Deutsch-

land" brachte er Oktober 1870 — in jugendlicher Weihe — „die alten Liederkerzen" „zum Friedensfest". Als Übersetzer englischer und amerikanischer Dichtungen hat er sich bis zum Schluß um die heimische Literatur verdient gemacht.

An Freiligraths Wort „über den Zinnen der Partei" knüpfte derjenige Dichter seine politische Lyrik, der die revolutionäre Stimmung äußerlich am erfolgreichsten vertreten und schließlich sogar — freilich weniger erfolgreich! — „militärisch" zum Ausdruck gebracht hat, — der schwäbische „Stiftler", der Zögling des durch Hölderlin, Schelling, Hegel usw. berühmten Tübinger Theologenstifts Georg Herwegh (1817—1875): „Ich hab' gewählt, ich habe mich entschieden und meinen Lorbeer flechte die Partei!" Seine „Gedichte eines Lebendigen" (1841) wenden sich schon im Titel höhnisch gegen das aristokratische Genußmenschentum der „Briefe eines Verstorbenen" (vgl. S. 279), das er sehr bald demokratisch nachleben mochte. Die religiösen Anlehnungen seiner stürmenden Haßgesänge verraten bei aller Schiefe den schwäbischen Dichter: „Reißt die Kreuze aus der Erden! — Alle sollen Schwerter werden, — Gott im Himmel wird verzeihen" ... „Die Liebe kann uns helfen nicht. — Halt du, o Haß, dein jüngst Gericht, — Brich du, o Haß, die Ketten." „Laßt die Tränen, laßt die Reue, — Soll nicht einst der Enkel Teuts — Sterben an der Zwietracht Kreuz. — Kämpf' und handle, Volk, aufs neue, — Denn der Teufel ist die Reue."

So wenig dergleichen seinen revolutionären Bewunderern unter den Literarhistorikern gefällt, so sehr erklärt es seinen geradezu aufrührerischen Erfolg im damaligen Deutschland. Doch fand sich schon damals (1843) eine Stimme, die Fr. Th. Vischers in den „Hallischen Jahrbüchern", die hinter dem tosenden Redeschwall die Armut an poetischem Gefühl, hinter dem Fanfarenklang kühner Reime die zusammengesuchten Bilder, hinter der Augen rollenden politischen Leidenschaft des „Pathetikers" die ganze unangemessene Berechnung dieser Tagesgröße hervorhob. Und über wie manches, was diesem Kritiker noch etwas sagte, hat die Zeit gerichtet! Wer dürfte heute noch den damals geflügelten und nachgeahmten Vers „Aus der Fremde" ernsthaft anführen „Das arme Menschenherz muß stückweis brechen", ohne an ein Lebkuchenherz zu erinnern! Doch damals wurde dies

politische Meßgebäck mit Begeisterung verzehrt. Ein förmlicher „Triumphzug" führte den Dreiundzwanzigjährigen auf einer Reise bis an die Stufen des Berliner Thrones, wo ihn Friedrich Wilhelm mit den seitdem oft verwendeten Worten empfing: „Ich liebe eine gesinnungsvolle Opposition."

Von der Geldmacht in seiner Ehe angeworben, begnügte sich der Gefeierte bald nicht mehr mit der poetischen Herrschaftsgewalt: „Laßt endlich das Geleier sein — und rührt die Trommeln nur" ... Als revolutionärer Freischarenführer machte er 1848 von Paris aus einen Einfall in Baden, der durch eine halbe Kompanie württembergischer Truppen (bei Schopfheim) — sehr unrühmlich für den unter dem Spritzleder des Wagens seiner Frau versteckt Flüchtenden! — beendet wurde. Heines ätzender Spott traf als „Simplizissimus I", soviel als: Hansnarr I, die „eiserne Lerche" — nach Herweghs shakespearisierendem Gedichte „Morgenruf": „Die Lerche war's, nicht die Nachtigall, die eben am Himmel geschlagen" ... — und ihren Aufflug zur Kaiserkrone. Wenn auch nicht eine Krone, so doch eine leitende Stellung in der deutschen Bundesrepublik hat dieser Dichter — kennzeichnend für die damalige Auffassung seines Berufs — doch wohl angestrebt. In bitterem Groll, abgewandt von weiterer politisch-dichterischer Betätigung, lebte auch er noch ins „neue Reich" hinein.

Mehr Mut als Freischarenführer und persönliches Heldentum vor dem Standgericht zeigte ein anderer unversöhnlicher Wahrer der Ideen von 1848 gegenüber dem neuen Reiche, der Rheinprovinzler Gottfried Kinkel (1815—1882). Seine Befreiung aus der Spandauer Festungshaft, zu der er lebenslänglich verurteilt ward, durch den — später in Amerika zu hohem politischen Ansehen gelangten — Studenten Karl Schurz (1850) machte größeren Eindruck, als sein Anteil an der revolutionären Befreiungsdichtung. Auch er gelangte zu ihr von der protestantischen Theologie aus, die er bereits als Universitätslehrer in Bonn vertrat. Sein Dämon war die durch Selbstmord endende Kölner katholische Buchhändlersgattin Johanna Matthieux, geb. Mockel, die ihre freiheitlichen Fortschrittsideen auch auf literarischem und musiktheoretischem Gebiete betätigte. In die Welt dieser literarisch-politischen Flüchtlinge führt ihr Roman

„Hans Ibeles in London“. Kinkels Treffer in der Literaturgeschichte, die epische Dichtung „Otto der Schütz“ (1846) — nach einem romantischen Sagenstoffe, den schon Arnim im „Auerhahn“ dramatisiert hatte — nimmt lediglich dies sein persönlich-freiheitliches Erlebnis zum Anlaß.

Ein zum Mönch bestimmter zweiter Sohn des Thüringer Landgrafen entflieht und macht sein Glück durch die Liebe am Niederrhein. Revolutionär gestaltet es (1857) sein Trauerspiel „Nimrod“ im „Tyrannenmörder durch Weibesmut“. Kinkels spätere Dichtungen verraten das kunsthistorische Lehrfach, dem er sich schon in Bonn zugewandt hatte und das er seit 1866 in Zürich vertrat.

Wie die westliche „Bewegung“ nach dem Osten fortschrettet, vermögen von entgegengesetzten politischen Standpunkten zwei schlesische Adlige besonders anschaulich zu machen. Sie vertreten innerhalb ihrer Kreise jenen Gegensatz der poetisch-politischen Weltanschauung, der uns jetzt bald zwischen dem jungen Deutschland und dem Grafen Platen entgegentreten wird. Sein bewundernder Schüler, der leider sehr früh verstorbene Moritz Graf von Strachwitz (1822—1847), ein ritterlicher Herwegh in „Liedern eines Erwachenden“ (1842), ersehnt in „wildem Liede“ die „große Tat“ eines Alexander, die den „gordischen Knoten“ der „Männer des ewigen Nein!“ durch „deutsche Hiebe“ zerhaut. Er prophezeit eine „Zeit der Helden, nach der Zeit der Schreier und Schreiber“. Er feiert in formstrengen, neuen Gedichten“ (1848) mit zornigen Ausfällen auf die „tausend gedungenen Zungen“ und „geschwungenen Speere“, die sie „dem Tode nahe bringen“ — die vom „Keim der Bürgerkriege fieberträumende“ „Germania“. Er feiert sie als „Land des Rechtes, Land des Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes, Land der Freien und Getreuen, Land der Adler und der Leuen“.. Seine in knapper Größe Platens würdige historische Ballade „Hie Welf!“ schildert, wie sich beim Eintritt Barbarossas in das unterworfene Mailand dem Triumphator die geballte Faust eines am Boden liegenden Feindes entgegenstreckt mit dem unbezwungenen Fluch- und Schlachtruf der deutschen Uneinigkeit.

Den jungdeutschen Gegensatz zu Strachwitz stellt im Roman seiner „Standesgesellschaft“ („aus der Junkerwelt“) und in brünstig-blutigem

Emanzipationsheldinnensang in stürmischen Anapästen („Rahab") der unter dem Namen Max Waldau schreibende Georg Spiller von Hauenschild (1822—1855). Er erneuert die politische Streitlyrik des Troubadours in „Kanzonen" (1848), „Sirventen des Peire Cardinal" (1850) zu wütenden Ausfällen gegen die Zensur, Ordenswesen, Scheinfreiheiten, politische Bedientenhaftigkeit. Er ist Kraftprophet Groß-Deutschlands („Vision auf dem Hohenstaufen") gegen die Kleindeutschen („Gothaer"), die ihre Hoffnung auf das „verrußte" Preußen setzen. Auch für die Slawen auf ihrem Kongreß in Prag 1848 erhofft er die Freiheit.

In Österreich-Ungarn sind es vornehmlich Stammes- und Gesinnungsgenossen Börnes und Heines, die als „Glöckner der Zeit" den Sturm von 1848 einläuten. Zumal Börne ist hier der „große Poet der Freiheit", der selbst den Himmel erst auf seine Verfassung prüft, bevor er ihn betritt. So Karl Beck aus Ungarn (1817—1879), für Gutzkow der „deutsche Byron", der 1838 „Gepanzerte Lieder" mit dem düsteren Obertitel „Nächte" — versah, um die völkerverbindende Aufgabe der „Papiere" und der Eisenbahnen zu feiern; 1846 stellten seine sozialistischen „Lieder von einem armen Mann" mit einem kommunistisch beschwörenden Vorwort an das Haus Rothschild als „der Könige König" die drohende Frage: „Warum sind wir arm?", um nach der Niederwerfung des Märzaufstandes eiligst um Gnade zu betteln. Moritz Hartmann aus Böhmen (1821—1872), der 1845 unter dem Titel „Kelch und Schwert" als — materialistisch-Feuerbachischer — Hussit auftritt, brandmarkt ihn als den Abtrünnling unter den „Aposteln und Apostaten" seiner heinisch das Ergebnis der Revolution buchenden „Reimchronik des Pfaffen Mauritius" (1849). Der Titel verwendet den Biernamen des „hussitischen Moritz", der nach seinem Literarhistoriker Brandes als „der schönste Mann des Frankfurter Parlaments selten sprach, aber sehr bemerkt wurde".

Auch der Deutschböhme Alfred Meißner (1822—1885) gibt seiner revolutionären Dichtung die Rolle eines alten Hussitenführers aus dem 15. Jahrhundert „Ziska" (1846). Durch einen unerfreulichen literarischen Prozeß, in dem ein unbekannter Böhme Franz Hedrich sich als den eigentlichen Verfasser von Meißners Zeitromanen vertrat, hat der „bombastischste" Dichter des Jahres 48 („An Friedrich Wilhelm IV. usw.", „An Wien") noch spät im Jahrhundert von sich reden gemacht. Als revolutionären Parodierer von Heines Lorelei, Arndts „Wo ist des Deutschen Vaterland" und lyrischen Historiker der politischen Dichter (neueste Geschichte „im Frühling 1843") nennen wir den Österreicher Hermann Rollet (1819—1904; Lyrisches Wanderbuch 1846, Kampflieder 1848); als Tiroler Freiheits- und Einheitsschützen, die Adolf Pichler 1846 in den „Frühliedern aus Tirol" vereinigte, den Innsbrucker Freiligrath Her-

mann von Gilm (1813—1864), der weniger seinen grimmen „Jesuitenliedern“ als seiner gefühlsseligen Sangbarkeit seinen Platz unter den deutschen Lyrikern dankt. Sein „Allerseelen“ „stellt auf den Tisch die duftenden Reseden ...“ und will „noch einmal von der Liebe reden, wie einst im Mai“. Seine „Gedichte“ erschienen gesammelt erst nach seinem Tode. Auf die Dichter „gegen den Strom“, wie der romantische Verherrlicher der untergehenden Ritterlichkeit Alexander Graf von Württemberg (1801—1844, Sohn des Herzogs Wilhelm) 1843 seine Sonettensammlung gegen die Revolution betitelte, wollen wir hier nicht gesondert eingehen. Sie wären durch solcherlei Gedichte allein schwerlich bekannt geworden. Wir berühren sie daher je an ihrer Stelle.

Die nüchterne realpolitische Umkehr, die auf den revolutionären Sturmrausch der vierziger Jahre folgte, kündigt sich aber in seiner Lyrik selbst an. Der kurhessische Gymnasiallehrer Franz Dingelstedt (1814—1881), früh schon aus der Residenz Kassel strafversetzt, war an dem „Falle Silvester Jordan“ zum politischen Dichter geworden (1840 „Ostergruß aus Hessen“). „Wegen Nichtverhinderung staatsgefährlicher Umtriebe“, die nicht allzu schlimm gewesen sein sollen — es handelte sich um den „Wachensturm“ in Frankfurt am Main —, wurde Jordan, der „Vater der hessischen Verfassung“, vier Jahre in einem feuchten Turme gefangen gehalten. Mit seinen Lärm schlagenden „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters“ — nach einer Chamissoschen Idee! — will Dingelstedt in dem spießbürgerlichen Wahrer der äußeren Ruhe zur Nachtzeit die Stimme des unruhigen Gewissens der Oberen zu Gehör bringen. Die Maske will nicht immer passen, am wenigsten in „Nachtwächters Weltgang“, der auf „Stazionen“ durch die Hauptstädte Deutschlands führt und sich in den „Gedichten“ von 1845 auch auf Paris und London ausdehnt. Der „Nachtwächter mit den langen Fortschrittsbeinen“ hatte inzwischen Heine kennen gelernt und liest ihm in einer Form die Leviten, die auf seine bevorstehende Umkehr — als Stuttgarter „Hofrat“ — vorbereitet. Als Hoftheaterintendant in München (1850) mit Selbstbekenntnissen in seinen „Münchner Bilderbogen“, Weimar (1857), zuletzt (1872 bis 1881) in Wien am Burgtheater, als Nachfolger Laubes hat er sich als dessen Berichtiger in der künstlerischen Erziehung des Publikums („Shakespearezyklen“) große Verdienste erworben.

Ähnlich, als Professor der Literaturgeschichte in Hal
1848 seinen Frieden mit dem nicht republikanischen De
der Pommer Robert Prutz (1816—1872), der es 1843
mehr Heineschen, revolutionären als „Aristophanischen
vativen!) Komödie" „Die politische Wochenstube" als
strohblonden, wasserblauäugigen Ausbund christelnder Be
haftigkeit verhöhnt hatte. Diese — falsche — Germania
jetzt, auf höheren Befehl, vorgeblich, mit einer Puppe i
Wochen; während die wahre Germania, eine Brunhild
scher Vergangenheit, in abgerissenem Gewande veracht
verstoßen vor der Türe steht. Schon dieser politische Dich
damals seine revolutionäre Gesinnung auf soziales Gebie
geleitet und in einem Romane „Das Engelchen" (1851) di
nützung der Arbeiterinnen durch unsittliche Fabrikherren geg

In solchem politischen Entwicklungsfieber finden wir damals s
lich alle dichterischen Kräfte des jungen, ins neue Reich hineinwach
Geschlechts, sogar später so entgegengesetzt gerichtete, wie Emanuel
(„Zeitstimmen" 1841), Paul Heyse, den damaligen „Admiralitätsra
die kläglich versteigerte deutsche Flotte im Frankfurter Parlamen
helm Jordan. Der Berliner Kaufmann Adolf Glasbre
(Brennglas, 1810—1876), ein Talent des Lokalwitzes („Eckensteher N
„Berlin wie es ist und — trinkt" 1832—1850), brachte durch sein kom
Epos „Neuer Reineke Fuchs" (1846) die Sache zum Zünden. Schli
verwirklichte sich der große Zusammenbruch, der „Kladderadatsch", wi
die Revolution von 1848 verkündet hatte, in dem danach betitelten Ber
Witzblatte, das der Berliner Possendramatiker David Kalisch (
bis 1872) in diesem Jahre begründete. Die politische Lyrik war jetzt au
Witzblätter verwiesen, in welchem Sinne lehrt zum Beispiel das „Bism
album" des Kladderadatsch. Obwohl der Ernst nicht immer von ihr
geschlossen scheint, tritt er doch von nun an nicht mehr revolutionär, son
mit jener „feucht-fröhlichen" Zuversicht auf, die die Dichtung seiner R
teure (seit 1862), Johannes Trojan (1837—1915) und Julius Lohm
(zugleich Herausgeber der „Deutschen Jugend") kennzeichnet. Auch hi
zeuge ihr gemeinsam herausgegebenes „Kriegsgedenkbuch des Kladd
datsch". Die Umkehr von der Politik zur Dichtung, die sie in beruhigter
zum Ausdruck bringen, ist jedoch von einzelnen, den wesentlichen Zielen
Dichtung zugewandt gebliebenen Charakteren schon inmitten der b
benden Wogen der Revolutionsjahrzehnte durchgeführt worden.

XIII
Dichtung und Wirklichkeit

* 62 *

Pessimismus und Reaktion. Schopenhauer. Lenau. Rückert. München. Platen

Nicht alle Dichter dieses Zeitraums folgten der Aufforderung der Revolutionen zu „garstigen, politischen Liedern“. Eine Reihe von Dichtern tritt von 1815 bis 1848 auf, die, wenn auch die Weise der Romantik bei ihnen verstummt, damit doch noch nicht alle Poesie verleugnen und mit der „gewaltigen Prosa“ der Zeit vertauschen wollen. Sie suchen, nüchterner als die Romantik, zwar nicht mehr die „blaue Blume“ der unbedingten, „absoluten Poesie“. Aber sie vertauschen sie auch nicht unter Hegels Einfluß, zu dem sie sich fast durchweg in schroffen Gegensatz stellen, mit dem „absoluten Begriff“, wie das „junge Deutschland“. Sie streben „realistisch“ nach dichterischer Gestaltung des ihnen gegebenen äußeren Weltbildes, schon besonders gern in der ihnen durch ihre Geburt befreundeten Umgebung. Sie erhöhen diese, wo sie ihnen nicht genügt, lieber mit den Mitteln und in den Grenzen ihres fachmäßigen Studienkreises, statt sich in die unermessenen Räume und Zeiten des Nirgendwo und Nirgendwann zu schwingen. Sie „orientieren sich“ am alten Goethe. Sie fahren auf dem romantischen Zaubermantel seines Faust nach den klassischen Gefilden am Fuße des Olympus, um die Helena, den Schatten der antiken Schönheit, wieder zu erwecken. Oder sie machen seine „Hedschra“, seine poetische Rettungsfahrt nach dem Orient mit, um dort fern der europäischen Politik „im reinen Osten — Patriarchenluft zu kosten“.

Ein Zug nicht bloß zur Ernüchterung, sondern auch zur Herabstimmung und Verstimmung — „Perser nennen's Bidamagbuden, Deutsche nennen's Katzenjammer“ mit den Worten ihres Meisters im „West-östlichen Diwan“ — kann bei ihnen nach dem roman-

tischen Rausche im Gegensatz zu dem trüben Erwachen im politischen Alltagsleben nicht auffallen. Aus der gelehrten Heimatsflucht der einen wird sehr leicht Weltflucht; aus der „realistisch" = genauen Weltbetrachtung der anderen Weltschmerz. Ihr Philosoph nach Stimmung und Geistesrichtung ist der erst weit später im großen Publikum entdeckte, ihnen aber wohl durchweg schon bekannte „Kaspar Hauser" der Philosophieprofessoren, das heißt der von ihnen „totgeschwiegene" Frankfurter „Pessimist" Arthur Schopenhauer (aus Danzig, 1788—1860). Der „Pessimismus", das ungläubige Christentum, ist die schon bald mit dessen freudiger, aufbauender Weltüberwindung als „manichäische" Ketzerei auftauchende Lehre, daß die Welt das quälende Trugbild eines bösen, teuflischen Schöpferwillens und so von Grund aus schlecht und nichtswürdig sei. In der Erkenntnis, der klaren Vorstellung von dieser Sachlage, gelangt der Mensch, der Auserkorene in der gesamten darunter leidenden Kreatur, auf den einzigen Weg zur Erlösung. Nur durch „Verneinung des Willens zum Leben" vermag er dem bösen Willen, der diese „schlechteste aller möglichen Welten" schafft und beseelt, den Dienst aufzusagen und so wunsch- und willenlos einzugehen in das Nichts, das jenseits dieses bösen Schöpferwillens liegt und einzig die Verhütung der Wiedergeburt in dieser elenden Welt, die Leidenlosigkeit in Ewigkeit verbürgt.

Von Voltaire und seinem grinsenden Antichristentum ausgehend, hatte Schopenhauer — wohl auch durch Friedr. Schlegels Vermittlung — in den „heiligen Büchern der Inder" die ernste Vertiefung seines Pessimismus, in ihrem „Buddha" das „siegreich vollendete" Urbild seines Erlösers gefunden, der von „Maja" nach „Nirwana", aus der trostlosen Welt ins wahn- und wunschlose „Nichtsein" führt. So erklärte er in seinem Hauptwerke „Die Welt als Wille und Vorstellung" jetzt (1818) die Lehre Kants. Gegen die „Windbeuteleien" ihrer „scharlatanistischen" Fortsetzer; ganz besonders gegen Hegel, dessen Ruhmesglanz er schon als unbeachteter Privatdozent in Berlin glanzvoll schimpfend begleitete, tritt er als Wahrer ihrer Echtheit und Eröffner ihres Geheimnisses auf. Mit Goethe durch seine Mutter (s. S. 165) und Schwester gesellschaftlich eng verbunden, teilt Schopenhauer die

ausschließliche Empfehlung der Antike und ihrer klassischen Kunst. Ihrer Formklarheit und Schönheit ist in seinem System ein wichtiges Amt vorbehalten. Nur das Genie, über dem plumpen Willen zeitweise in freier Vorstellung erhoben, kann solche Kunst gestalten. So dem Peiniger des Lebens — durch ein Nichts — für Augenblicke uns entrückend, zeigt sie den Friedensbogen des wunschlosen Nirwana in der gegeneinander empörten Welt; entschleiert sie in der Musik das rätselhafte „An sich" ihrer flüchtigen Truggebilde; versinnbildlicht sie — in der Tragödie! — das Höchste: die Brechung des Willens zum Leben.

In Schopenhauer ist der Goethische Mephistopheles alt geworden und wendet sich, wie in der Bakkalaureusszene des zweiten Teils des Faust, gegen die jungdeutsch-hegelianische Jugend. Im Leben war Schopenhauer ein behaglicher Genießer, der die wirklichen Folgerungen aus seiner Verzweiflungsphilosophie — als „Gnade"! — weit von sich abwies. So hat er, der „Metaphysiker der Geschlechtsliebe" als des bloßen „W a h n s der Weltbejahung", doch schon genug innere Berührungen mit dem Zeitalter seines Jüngers und späteren ausschließlichen Apostels Richard Wagner.

Ein Spätling der Schillerschen Geschichtsdramatik ist sonst der Oldenburger Dramaturg J u l i u s M o s e n (aus dem Vogtland, 1803—1867). Dem Freiheitszuge seines Meisters verdankt er seine berühmten Nachklänge der Freiheitskriege „Andreas Hofer", „Der Trompeter an der Katzbach", wie sein Polenlied „Die letzten Zehn vom vierten Regiment". Aber hier als Pessimist dankt er Schopenhauer, abseits vom „jungen Deutschland" und doch in Beziehung zu ihm, seine Stelle.

Mosens Epos „Ahasver" (1838) behandelt einen durch seine jüdischen Führer herausgeforderten Zeitstoff, der damals immer neue Bearbeitungen fand, in einem die modernjüdischen gegen die altchristlichen Ansprüche vorsichtig abwägenden Sinne. Sein Roman des an der Gemeinheit der Welt wahnsinnig werdenden Poeten „Georg Venlot" (1831) erschien Menzel als der „Bankerott der Romantik". Vor allem aber erscheint das Epos vom „Ritter Wahn" (1831) über eine mittelalterliche Allegorie der Eitelkeit menschlichen Bestrebens, die Mosen in der italienischen Form des „cavaliere senso" anregte, zumal in seinem hoffnungslosen Schluß, sichtlich als erste poetische Ausschöpfung der Schopenhauerschen Lehre.

Nicht bloß in der Dichtung, sondern leider — ungleich ihrem

Meister — in einem zerrissenen, in Wahnsinn (1844—1856) ausmündenden Leben betätigte diese Lehre damals der (1802 geborene) Deutschungar Nikolaus Nimbsch, Edler von Strehlenau: als Dichter Nikolaus Lenau. Auch dieser Klageliederdichter unterdrückter Völker, Polen, Zigeuner, Indianer, fand seine Heimat nicht, wo er sie suchte (1832), im „freien Amerika — der Mammonssklaverei“, sondern „beim Schwab“ in Stuttgart; als verhätschelter, aristokratisch anspruchsvoller Stammgast im Kernerhause zu Weinsberg. Der volksfremde, seelenkranke Pessimist macht mit Vorliebe die Schwermut selber zum Gegenstande seiner Dichtung. Drei Zigeuner, als sein Fuhrwerk mit müder Qual schlich durch die sandige Heide, „dreifach haben sie ihm gezeigt, wenn das Leben uns nachtet, wie man's verraucht, verschläft und vergeigt und es dreimal verachtet“. Dem Ruinengefühl des 19. Jahrhunderts hat Lenau in Deutschland zuerst Ausdruck verliehen. Nicht heldenhaft-groß, wie in der Renaissance, nicht wildnisfroh, efeuumsponnener kulturferner Einsamkeit hingegeben, wie in der Rousseauzeit, sondern verzweifelnd „mit verstörtem Angesicht“. „Der Zeit steinern stilles Hohngelächter“ winkt „die Heidelberger Ruine“ hinab zu dem ernüchterten Jünger der Wissenschaft, die ihm bereits lehrt:

Der Natur bewegte Kräfte
Eilen fort im Kampfgewühl,
Fremd ist weiches Mitgefühl
Ihrem rüstigen Geschäfte.

Wohl verstehst du die Ruine,
Und du klagst es tief und laut,
Daß durch all die Blüten schaut
Eine kalte Todesmiene.

Doch „des Todes leiser Flügel weht“ ihm auch durch die „holde Frühlingspracht“ der Maiennacht; und das Horn des Postillons, der durch das blühende Revier trabt, tönt zum Kirchhof hinüber:

Hier ich immer halten muß,
Dem dort unterm Rasen
Zum getreuen Brudergruß
Sein Leiblied zu blasen.

Doch diese Schwermut befähigt den feurigen Ungarn, den Zauber seiner Pußta, die Werber beim Czardas ihrer Heideschenken, wie den regungslosen Mondglanz ihrer Seen so auszuschöpfen, sie mit jenen fragenden, heimlich lebendig werdenden Bildern auszustatten, die Lenaus „Schilflieder“ zu Eröffnern einer neuen Kunst der Stimmung in der Lyrik machen: „Teich,

wo ist dein Sternenlicht?" ... „Des Mondes holder Glanz — Flechtend seine bleichen Rosen in des Schilfes grünen Kranz". Das bewegte Bild — „Frost friere mir ins Herz hinein!" — kennzeichnet Lenau. In so gewagter Anmut wie vor der „Wurmlinger Kapelle" (bei Tübingen):

Luftig wie ein leichter Kahn Schwebt sie lächelnd himmelan,
Auf des Hügels grüner Welle Dort die friedliche Kapelle

sollte es bald in Mörike poetische Schule machen.

Umnebelt von den Teedämpfen des literarischen Salons, ward diese zu keinem Widerstande erzogene Natur ein trostloses Opfer der Troubadourliebe zu einer verheirateten Frau, die ihren Dichter einer gesetzlichen Nebenbuhlerin nicht gönnte. In größeren lyrisch-epischen Dichtungen ringt der Unselige mit dem Dämon in der eigenen Brust. Die harmloseste „Klara Hebert, ein Romanzenkranz" — von der Herzenstreue König Johann Kasimirs von Polen während seiner französischen Gefangenschaft unter Richelieu — knüpft in Sprache und spanischer Romanzenstrophe sichtlich an Uhland an. Vergebens strebt der auch im Suchen seines Gottes unruhige Dichter sich zu festigen an der Prophetie des edlen Schwärmers „Savonarola" (1837); Ernst und Wirklichkeit macht sie ihm aus dem Christentum; keine Begriffsspielerei, keine Mythe wie seine Zeit in Hegel und Dav. Fr. Strauß; so überwältigend, daß am Schlusse der Lenauschen Dichtung der glühendste Christenhasser unter den Juden, Tubal, bekehrt wird. Allein zur Enttäuschung der konservativen Presse, die mit Genugtuung wieder einen strenggläubigen Christen unter den deutschen Dichtern begrüßte, schleudert das nächste Epos „Die Albigenser, freie Dichtungen" (1842) „Harpunen in die Schuppen starrer Satzung". An der Hand der mittelalterlichen Forschung von Wiener Romanisten und Germanisten, Ferdinand Wolf, Theodor von Karajan, sucht er im Kampf der freien, manichäischen Ketzergemeinden Südfrankreichs gegen Papst Innozenz III. Trost gegen „die Despoten des Tages". Aber er findet nur „den Zweifel als eigentlichen Helden des Gedichts".

Ein bündiges Bekenntnis schließlich zur pessimistischen Lehre von der Traumhaftigkeit des Menschenlebens, von der durch Selbstmord nicht zu brechenden Herrschaft des Willens, von der

Lust als der Bewegerin der Welt durch Vertreibung der Langenweile — Lenau legt es ab in dem dramatisch-epischen Doppelspiel „Faust-Don Juan“ (1836—1842). Faust, der unbefriedigte Forscher des Lebens, ersticht sich; er „träumt sich das Messer in das Herz“, weil er auf diese Weise des Teufelsbundes, „den nur der Schein geschlossen mit dem Schein“, spotten zu können glaubt. Mephistopheles: „Ist erst der Strom des Blutes abgeflossen, — Der brausend das Geheimnis übergossen, — Kannst du hinunterschauen auf den Grund, — Dann wird dein Wesen dir und meines kund. — Mich wird man nicht so leichten Kaufes los ...“ Don Juan, der Genießer, läßt sich am Schluß im Zweikampf erstechen: „Mein Todfeind ist in meine Hand gegeben, — Doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben.“ Er wird uns als „starker Held“ des Pessimismus auch sonst noch im 19. Jahrhundert begegnen.

Goethe hatte Schopenhauer ins Stammbuch geschrieben: „Willst du dich deines Werts erfreun, — Mußt der Welt du Wert verleihn.“ Mit Unmut sah er das indische „Verzweiflungspfaffenwesen“ mit seiner Vergötterung des Nichts (Nihilismus), seiner wollüstigen Selbstentmannung, den manichäischen Zeugungsfluch der erschöpften Liederlichkeit. Sein poetischer Zug nach dem islamitischen Osten (s. S. 193 f.) sollte auch dieser östlichen Mode entgegenwirken, der natürlichen Sinnenfreude, dem gotttrunkenen Liebesall seiner hellenischen Weltweisheit neue Bundesgenossen als Zeugen werben. Unter den der Politik den Rücken kehrenden Dichtern, die dem Altmeister auf diesem Zuge folgen, steht der fränkische Freiheitskriegsdichter und Napoleonsdramatiker Friedrich Rückert (1788—1866) voran. Seine „Östlichen Rosen“ (1822) führen sich — der Welten Lenz aus des Sängers Seele duftreich erneuend — mit der in Deutschland neuen Form der orientalischen Gaselen ein. Eines Grundgedankens, eines einzigen Klangreims nimmer satt scheint diese Dichtform in schwelgerischer Fülle von immer neuen Wendungen und Bildern das Vollgenügen in der Begrenzung, die Unendlichkeit im Einen vorführen zu wollen.

Der Geist des Goethischen Hafis ist bei Rückert mit dem der christlichen Mystik versetzt. Daher ist derjenige Dichter des

Islams, dem er die Gaselenform entlehnte, Dschelaleddin Rumi, das heißt der Römer, weil er sich nach einer Romfahrt zum Christentum bekehrt haben soll, Rückert besonders gemäß. So wird er denn auch als östlicher Liebesdichter kein Goethischer Hatem einer mohammedanischen Suleika noch irgendwelcher Huri des Koranparadieses. Er bleibt auch hier der deutschminniglich-romantische Sänger seines bräutlichen „Liebesfrühlings" (1821) und damit einer der bevorzugten Textdichter für die Tonsetzer des Jahrhunderts. Diese Blütenlese eines das Ferne mit dem Nahen, das Hohe mit dem Zwerghaften, das Scharfe, ja Bittere mit dem Wilden züchtenden lyrischen Gartenkünstlers führt in fünf Sträußen die fünf Akte des ewig gleichen, immer neuen Liebesspiels vor: Erwacht, Entflohen, Entfremdet, Wiedergewonnen, Verbunden.

Auch Rückerts lebenbejahender Geist des Ostens tritt zwar im Titel seiner großen Lehrdichtung indisch als „Weisheit des Brahmanen" auf (1836—1839). Aber der Brahmane gibt zur gleichen Zeit ein „Leben Jesu" heraus als Evangelienharmonie gegen David Friedr. Strauß' Evangeliendisharmonie. Alle besonderen Kennzeichen des islamitischen und brahmanischen Pantheismus weist Rückert ab: Aufgehen des Selbst im All, Unfreiheit oder rettungslose Bosheit des Willens, Eingebung in die blinde Notwendigkeit oder ihre Verneinung. Er lehrt die Behauptung des Selbst bis über das Grab hinaus, Kampf gegen das Böse, Erziehungswert des Leidens, Selbstbestimmung und Erhebung zum überweltlichen Gott. Sein Brahmane gewinnt die christliche Überzeugung aus der Betrachtung des Alls, der Natur und des Menschen in ihr. Danach die zwölf Stufen seiner Lehre von der Einkehr durch Kampf und Prüfung zum Anschauen Gottes und zum Frieden. Die Form ist der damals wieder belebte Alexandriner, den häufige Verschleierung des eintönigen Abschnitts in der Mitte wechselreich gestaltet. Eine Auswahl aus seinem Überreichtum sollte dies vorzüglichste poetische Erbauungsbuch des 19. Jahrhunderts beim Leben erhalten.

Rückerts Lehrtätigkeit als Orientalist (seit 1811 bis gegen 1848) in Jena, Erlangen, Berlin veranlaßte seine höchst ausgebreitete Übersetzertätigkeit aus allen orientalischen Sprachen, durch die er der deutschen Literatur eine neue Stofform und Gedankenwelt erschloß. Er war der Herder des Orients. Goethes Wort von der Untrennbarkeit des Orients und Okzidents befruchtete seinen Leitsatz: „Weltpoesie ist Weltversöhnung". Hier sei davon nur Rückerts Nachahmung eines der schwierigsten Werke der arabischen Literatur genannt, die durch die meisterhafte Verdeutschung ihrer durch-

gehenden Wort-Sinn-Spielereien als selbständige Dichtung gelten kann: 1826 die Makamen, das sind Unterhaltungsplätze, des Hariri aus Basra vom 11. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung; in ganz freier, ab und zu von regelmäßigen Gedichten unterbrochener Reimprosa. Ein Allerwelts-Tausendsassa, der sich in alle Formen des menschlichen Lebens verwandelt, steht im Mittelpunkt: Abu Seid, Vater des Seid von Serug. Sein Probestückchen gibt der Makamen neununddreißigste, „Das Schulmeisterlein von Himß".

Dieser orientalische Witz-Sinnspieler ist aber derselbe gemütliche Deutsche, der an seinem Dichterfeierabend auf Neuseß bei Koburg seinen Kindern die schlicht-tiefsinnigen Geschichtchen erzählte vom „Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt", der in Cidher dem ewig jungen und der Parabel („Es ging ein Mann im Syrerland, führt ein Kamel an seiner Hand") die Vergänglichkeit und Einzigkeit des Lebens so tief einprägt; der das ergreifendste Heimatsehnsuchtlied der deutschen Sprache: „Was die Schwalbe sang" gesungen hat.

Der Duft von Rückerts östlichen Rosen stieg einem fränkischen Gymnasiallehrer zu Kopf. Georg Friedrich Daumer (1800 bis 1875) geriet im Banne von Bettinas „Schwebereligion" und jungdeutscher Emanzipation des Fleisches auf seinen „Hafis" (1846—1851). Der persische Mohammedaner des 14. Jahrhunderts, der aus einem Licht der islamitischen Theologie der Weinenthaltung im Alter ihr feuchtfröhlicher Bekämpfer wurde, hat sich in seinem deutschen Nachdichter umgekehrt. Daumer begann in seiner Hafismaske, als blutschnuppernder, christlicher Pfaffenfeind und endete (seit 1858) mit Marianischen Legenden und Gedichten. „Aus der Mansarde" (1860 ff.) bringt Eröffnungen über sein Innen- und Privatleben.

Der Dresdener Julius Hammer (1810—1862) hat sich durch seine Gedichtsammlungen „Schau um dich und schau in dich" 1851, „Zu allen guten Stunden" 1854, „Fester Grund" 1857, „Auf stillen Wegen" 1859, „Lerne, liebe, lebe" 1862, sowie durch das osmanische Liederbuch „Unter dem Halbmond" 1860 als verträumt erbaulicher Dichter gezeigt.

Das größte Publikum auf dem Gebiete sicherte sich nicht gerade durch seine poetischen Vorzüge der Hannoveraner Friedrich

Bodenstedt (1819—1892) mit seinem „Mirza Schaffy" (1851, II. 1874). „Mirza, auszusprechen: Mirsá, ist ein Titel, welcher, einem Eigennamen vorgesetzt, soviel bedeutet wie Schriftkundiger oder Schriftgelehrter, während derselbe Titel, einem Eigennamen nachgesetzt, einen Prinzen von königlichem Geblüte bezeichnet." (Bodenstedt, Aus dem Nachlasse Mirza Schaffys, S. 199.) Es ist also eine orientalische Phantasiegestalt, nach einem unpoetischen Volksweisen in Tiflis geformt, als Behälter für moderne, reimwitzige Knallbonbonverschen. Sein Aufenthalt im russischen Osten machte Bodenstedt zum Vermittler seiner Kultur und Literatur (Puschkin, Lermontoff, der Naturdichter Kalzoff). Der Dichter gehörte später, wie der letzte dieser poetischen Orientalisten A. F. von Schack (s. u. S. 487) zur Tafelrunde König Maximilians II. von Bayern, die in diesem Zeitraum die letzten Träger der unpolitischen, formstreng-künstlerischen Dichtung in München sammelt (s. u. S. 465).

München stellte dem Jahrhundert den Ausgang für die andere Richtung der Abwehr des nachromantischen Pessimismus, das nach dem Leben formende, maßvoll heitere klassische Altertum. König Ludwig I. (seit 1825) berief Rückert nach Erlangen und erhielt den unbemittelten Grafen Platen der Poesie. Der Romantiker auf dem süddeutschen Herrscherthron dichtete selbst, wie auch sein Sohn Kronprinz Maximilian (dieser in Eduard von Schenks poetischem Jahrbuch „Charitas"). Er dichtete in jenem auf das streng Klassisch-Stilvolle gerichteten Geiste, der sein für München und dadurch für Deutschland wichtiges Kunstschaffen kennzeichnet. Sein erstes öffentlich bekanntgewordenes Gedicht, das namentlich in Frankreich Begeisterung hervorrief, galt seinem Geburtstagsbesuch bei Goethe 1827: „Dein friedlich Dach, Fußtritte der Könige Noch nicht gewohnt, ... Weiht König Ludwigs heilige Gegenwart Zum Tempel ein" ... sang Platen entzückt über den „spätesten, schönsten Lorbeer". Die gesonderte und von ihm als König gezeichnete Herausgabe seiner „Gedichte" (1829), die Goethe billigte, ist ihm in politischen Kreisen sehr verdacht worden. Doch diese poetische Sammlung trägt seine Kunstbegeisterung und ist von jenem nicht abzutrennen. Unter dem Einfluß persönlicher Feinde, wie des von ihm als

Münchner Universitätslehrer nicht gebilligten Heine, hat man sich gerade das an ihr oberflächlich zu verspotten gewöhnt, was ihr eigentümliches Verdienst ist. Nämlich das Bestreben, sich gehaltvoll-gedrängt, im Versbau und zumal in der häufigen Verwendung des selbständigen Mittelworts (Partizips) antik-klassisch auszudrücken: „Steine warfest du aus, einstens Eroberer d i e Gegend“ ... (auf einen Vulkan). Weder das eine noch das andere ist „undeutsch“ noch „schrullenhaft“.

Metrisch befindet sich der König nur in einem durch die ersten Kenner des Gebietes, J. H. Voß und A. W. Schlegel, eingeleiteten Zuge, die langen Silben wieder zur Geltung zu bringen. Sprachlich erneuert er nur die ältesten Bildungen deutschen kunstmäßigen Ausdrucks der St.-Galler Übersetzer im Alt-, der Renaissanceschriftsteller im Neuhochdeutschen (vgl. Bd. I, S. 37, 348 f.). Besonders geeignet scheinen sie für die vielsagende Knappheit poetischer Denkmalsaufschriften der königlichen Bauten und Bildwerke: „Walhallagenossen“, Rottmanns klassische Landschaftsgemälde in den Arkaden des Münchner Hofgartens. Zu peinlich sorgsamer Feile kann und soll ein König gar nicht die Zeit finden. Es ehrt ihn als Poeten eher, sich auch hierin als König zu geben und täuschende Mithilfe, die er doch so leicht von ersten Kräften haben konnte, zu verschmähen. Ein abschließendes Urteil über Ludwig I. wird auch nach dieser Seite erst möglich sein, wenn sein Nachlaß jetzt, wo die Siegel des ihn bewahrenden Archivs sich lösen dürfen, veröffentlicht vorliegen wird. Im Inhalt seiner „Gedichte“ berührt schon jetzt manch echter Ausdruck ausschließlich fürstlicher Empfindungen: so der Armut an menschlichen Wünschen in „Sehnsucht nach der Sehnsucht“; manches an dieser Stelle besonders mutige und eindrucksvolle Wort: so die Aufforderung des Kronprinzen von 1807, „die Ketten des Korsen“ zu sprengen, der Unmut des Trias- (Dreiheits-) Politikers über das „zweiköpfige Reich der Deutschen“ in der Zeit der steigenden Spannung des preußisch-österreichischen „Dualismus“.

Schon Ludwig I., wie später Maximilian, kennzeichnet das Bestreben, bei aller Wahrung berechtigter Stammesart auf geistigem Gebiete über diese machtpolitischen Scheidungen hinauszukommen und ein einheitliches Deutschland anzubahnen. Mit dem Berliner M i c h a e l B e e r (1800

bis 1833) und dem Düsseldorfer Eduard von Schenk (1788—1841), dem bayrischen Konfliktsminister unter Ludwig I., haben wir in seiner Nähe zwei hingebende Pfleger der klassischen Überlieferung im Drama genannt, die auch im Leben freundschaftlich verbunden waren. Beers „Struensee", dessen Aufführung Ludwig I. persönlich durchsetzte, brachte den jähen Glückswechsel des tragischen Emporkömmlings am dänischen Hofe aus dem 18. Jahrhundert auf die Bühne. Sein „Paria" gestaltet damals noch berechtigte Empfindungen des Dichters, eines Bruders des Tonsetzers Meyerbeer, über das Judentum unter dem Beifall Goethes; „während ihm die großen und tiefen Geheimnisse seiner angestammten sowie der christlichen Religion unenthüllt geblieben sind". Mit diesem Urteil über den Frühverstorbenen ist zugleich die Dichtung seines streng kirchlichen Herausgebers Schenk bezeichnet: Bruchstücke aus einem Epos „Der ewige Jude", geistliche Lieder, und die durchaus märtyrerhafte dramatische Gestaltung der ungeschichtlichen Legende von dem geblendeten und verbannten Feldherrn des byzantinischen Kaisers Justinian „Belisar". Dieser stirbt mit dem Worte: „. . . und im Tode nur ist Leben." Auch der dichterische Ruf des Breslauer Regierungsrates Fr. Aug. von Heyden (1789—1851) ist aus Bayern hervorgegangen. Seine Verkündigung durch Platen rechtfertigte nicht sowohl seine Hohenstaufendramatik (s. o. S. 269) als die vornehme Selbstberichtigung der Standesvorrechte in seinen Erzählungen. Von ihnen dauert die liebesgläubige historische Familienblattdichtung in Nibelungenstrophen „Das Wort der Frau" (1843), der Pfalzgräfin Irmengard. Gewissermaßen als natürliches Welfentum weiß es sich Ehe stiftend gegen den Staatswillen ihres Schwagers Friedrich Rotbart, des Hohenstaufenkaisers, durchzusetzen. In den Fragen des Herzens „bleibt es dabei".

Am höchsten steht unter den Vertretern der Dichtung um Ludwig I. der klassisch formvollendete Odensänger seiner Thronbesteigung: August Graf von Platen-Hallermünde (1796 bis 1835). In dem damals noch preußischen Ansbach „entsproß die Tulpe im deutschen Dichtergarten", wie König Ludwigs Gedenktafel mit spielendem Bezug auf Platens erstes Gedicht „An die Tulpe" seine ganze Dichtung versinnbildlicht. Flora, die Göttin der Blumen, nahm ihr den Duft, weil sonst ihr „hoher Doppelzauber" alle übrigen Blumen aus dem Felde geschlagen hätte. So wirkt sie jetzt nur noch durch ihr „reich Gewand" „in des Regenbogens sieben Farben". Das Bild trifft wirklich Platens glänzendes, in allen Sätteln gerechtes Formtalent, verbunden mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegen das, was in





Georg Herwegh Ferdinand Freiligrath

Nach zeitgenössischen Lithographien

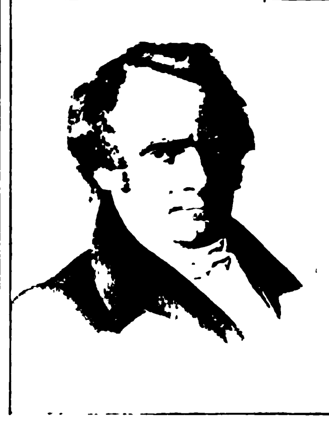




Heinrich Hoffmann von Fallersleben

Anastasius Grün Graf A. A. v. Auersperg

Nach zeitgenössischen Lithographien

	
August Graf v. Platen Nach einem Kupferstich von Kracker	**Nikolaus Lenau** Nach einem Kupferstich von Mahlknecht
	
Annette v. Droste-Hülshoff Nach einem Stich von A. Weger	**Karl Immermann** Nach einer Zeichnung von C. F. Lessing gest. v. Steifensand

neuerer Zeit vielleicht allzu ausschließlich den Duft der Dichtung bestreitet, das sinnlich Weibliche. In der griechisch-orientalischen Liebeslyrik (Anakreontik), von der Platen ausgeht, ersetzt es die schwärmerische Freundschaft zum gleichen Geschlecht in jugendlichen Idealgestalten. Mag dieser für die bildende Kunst grundlegende, trieblose Hang bei Platen auch auf einem uns krankhaft erscheinenden Grundgefühl beruht haben, niemals sollte darüber der hohe sittliche Ernst, der diesen dichterischen Charakter auszeichnet, verkannt und herabgezogen werden. Der riesige Aktenstoß seiner Tagebücherhandschriften, jetzt vollständig veröffentlicht, hat nirgends, am wenigsten in seinen schwarzversiegelten Teilen, irgend etwas ans Licht gebracht, was den strengen „Lebensregeln“, die sich Platen 1817 als Einundzwanzigjähriger vorzeichnete, und die mit Recht in seine Werke übergegangen sind, auch nach dieser Seite widerspräche. Im Gegenteil! Sie erfüllen auch den dieser Gefühlsrichtung fremd Gegenüberstehenden mit tiefem Mitgefühl für den „Märtyrer seines Eros“, dem die poetische Reinheit seines Freundschaftsbedürfnisses statt Anerkennung ihrer Seltenheit kränkenden Verdacht und unverdiente Zurückstoßung eintrug. In einer Zeit der entfesselten Lüsternheit, wie sie das junge Deutschland einleitet, wirkt Platens herb-männliche Erscheinung in jedem Falle d i c h t e r i s c h-gesund; als eine Art vorbestimmter Gegenzauber gegen eine Richtung, mit deren Hauptvertretern er notwendig aneinandergeraten mußte, die aber am wenigsten das Recht hatte, Steine gegen ihn aufzuheben.

Auch Platen ging, von seinem fränkischen Landsmann Rückert persönlich zu der neuen Gaselenform angeregt und von Goethe ermuntert, von der orientalischen Lyrik aus. Allein bald überwog in ihm der formstrenge griechische Metriker den orientalischen Reimschwelger. Er wurde der bildende Künstler des neuhochdeutschen Verses, der aller, von Goethe tief empfundenen Schwierigkeiten einer klassischen Metrik in deutscher Sprache spottete, die Gesetze jener auf das strengste beobachtete, ohne dem Geiste und Tone dieser Gewalt anzutun. Die Anerkennung des Meisters der deutschen Sprachkunde, Jakob Grimms, ist ihm dafür geworden. Er durfte den „Poetastern“ zurufen:

Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf ...
Wen wahrhaft die Natur zum wirklichen Dichter gebildet,
Der wird emsig und voll Eifers erlernen die Kunst;
Nicht, weil nie er die Kunst ausgrübelte, stümpert der Stümper,
Nein — weil ihm die Natur weigert den tiefen Impuls.

Diese tiefen künstlerischen Gedanken und Anregungen gab ihm das durch Ludwig I. und seine Künstler jetzt München innerlich nahegebrachte Italien. Der König ermöglichte dem ursprünglich zu militärischer Ausbildung in das Münchner Kadettenkorps gesteckten Dichter den freien Aufenthalt in dem Kunstlande, in dem er auch, fern von der Heimat, sein Ende finden sollte. Eine neue Gattung von Italienfahrern hat Platen begründet, die frei und selbständig Goethes Spuren folgten und trotz ihrer kärglichen Mittel nicht auf die Stufe der verbummelten Genies herabsanken, denen wie dem Schwaben Wilhelm Waiblinger (1804—1830) die „Römischen Elegien" und der „Römische Karneval" zum Lebensverhängnis wurden. Sie ergänzen Goethe, der in Italien nur die Antike sehen wollte; Platen zumal nach seiten der Renaissance, sein mecklenburgischer Freund Fr. von Rumohr des christlichen Mittelalters. Sie wurden die Vorbilder von Ferdinand Gregorovius, des Geschichtschreibers der Stadt Rom im Mittelalter, Alfred von Reumonts, desjenigen von Florenz und seinen Mediceern, Jakob Burckhardts, des Wiedererweckers der Geschichte, Literatur und Kunst der Renaissance. Einsamer Besucher der Baudenkmäler, Kunststätten, Landschaften und Bibliotheken, hat Platen wie kein anderer den lebendigen Zauber des Landes und seines Volkstums lyrisch festzuhalten vermocht. Er hat seine große Geschichte als Historiker Neapels unter Johanna II. und Franz Sforza und als Tragöde Venedigs in der „Liga von Cambrai" aufgezeichnet.

Die Kenntnis seiner geheimen Reize wurde durch Auffindung der „Blauen Grotte" auf Capri vermehrt. Auf Schwimmausflügen mit dem Kenner der Tiberiusinsel, dem seitdem mit der deutschen Literatur eng verwachsenen Lokandawirt Don Giuseppe Pagano, entdeckte sie nicht ohne Gefahr der schlesische Malerdichter der „Heinzelmännchen zu Köln" August Kopisch (1799—1853): Aus dem im Volke verrufenen Teufelstempel,

dem sich kein Schiffer zu nahen wagte, wurde durch rüstige deutsche Schwimmer ein Hauptanziehungspunkt Italiens. Das Licht der nach unten offenen Meeresgrotte gelangt durch das Meer in sie hinein. Da dem Wasser in ihr selbst „das tiefere Meer zum dunkeln Hintergrund dient, muß es als ein erleuchtetes Mittlere, gleich der Luft des Himmels am Tage, notwendig blau erscheinen und ebenso blaues Licht verbreiten". So erklärt Kopisch die Erscheinung in der ihr gewidmeten Schrift, zu der seine Schilderung des Volkslebens der dortigen Inselbewohner „Ein Karnevalsfest (der Kahlköpfe) auf Ischia" ein heiteres Gegenstück bildet; seine „Agrumi" (Erfrischungstränke) aus italienischen Volksliedern die passende Zukost. „Grotten sind hier, kühler als San Giovannis Höhlenvertiefung in Neapel — wo so oft hinruderten uns die Schiffer — wo die rotblau dunkelnde See wie Purpur glänzte ..." so lockte ihn zuerst Platens „Einladung nach Sorrent" nach der ersten der „an August Kopisch" gerichteten Oden.

Einen Richtweg durch die landschaftlichen Schönheiten der Küsten des Mittelmeers zu den Wundern des Orients gibt Platens Reiseepos „Die Abbasiden" auf dem märchenhaften Hintergrunde der Irrfahrten und Schicksale der Söhne des Kalifen Harun al Raschid. Ihr „Luftpferd" nimmt hellseherisch-poetisch die Luftschiffahrt unserer Tage voraus. Auch die Stoffe zu seinen historischen „Balladen", richtiger: Romanzen, entnimmt Platen am liebsten dieser südlich-farbigen, phantasiebeflügelnden Welt; am wirksamsten, wo die Teilnahme am eigenen Völkergeschick sie beseelt, wie im „Grab am Busento" — bei Cosenza in Kalabrien —, wo „den Fluß hinauf, hinunter ziehn die Schatten tapfrer Goten, — Die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Toten".

Die hohe und strenge Ausbildung, die der in solcher Umgebung ganz seinem klassischen Schönheitsideale lebende Graf sich selbst zu geben wußte, machte ihn endlich zum poetischen Kritiker seiner immer mehr sich davon abwendenden Zeit. Platens starkes Selbstbewußtsein, in einem „Grabschrift"sonett auf sich selbst im einzelnsten begründet, gelangt darin, doch nicht anmaßend, wie in dem A. W. Schlegels, zum Ausdruck. Es beruht auf dem in seiner Zeit „erobernden Ungeschmacks" besonders schwer zu tragenden Gefühl der Einsamkeit jedes hohen Standpunkts. Man lese seine es ergreifend ausdrückende Ode „Los des Lyrikers", seinen „Abschied von der Zeit", worin er als „ihr letzter Dichter"

vor der „in politische Ketten geschürten“ Germania steht, die „auf ewig schwöret nun Vernichtung der alten Liebe, der alten Dichtung“. „Du wußtest das Große sonst zu nähren — und ließest einzelnes gerne gewähren ... Nun schlagen sie dich über einen Leisten, — daß du seist, wie da sind die meisten.“

Auf den hochnäsigen Bettelstolz des „Grafen, dessen Grafschaft im Monde liegt“ dabei zu sticheln, wie es Heine tat, ist so niedrig wie ungerecht. Platen hat den „rollenden Rubel“ der Literaturmache, ungleich Heine, in jeder Form verschmäht. Aber, wie in dem damit bezeichneten Gedicht „Der Rubel auf Reisen“, hat er aus seiner über den Parteien stehenden freien Dichtergesinnung auch politisch niemals einen Hehl gemacht. Sein antiker, an Tacitus geschulter Haß gegen die Gewaltherrschaft gab ihm 1831 starke „Polenlieder“ ein, die in seinen Werken zwar unterdrückt wurden, aber auch in ihnen — in den Oden „An Franz den Zweiten“ von Österreich, „Herrscher und Volk“, dem Traum des Wüterichs vom „Reich der Geister“ — laut anklingen. Ein „Berliner Nationallied“ lief von ihm um, worin er einem Husarenmajor die Lösung der Revolutionsfrage ironisch in den Mund legt: „Zehnmalhunderttausend Knuten — Haun im Notfall tüchtig drein, — Und Europa wird verbluten, — Wird unendlich ruhig sein.“ Was Platen zu dem berufenen Karnevalsrichter des „deutschen Michels“ in der Literaturgeschichte machte, dessen Pritsche unbarmherzig auf den an tausend empfindlichen Stellen Getroffenen niedersaust, ist nicht sein aristokratisches, sondern lediglich sein hohes *poetisches* Bewußtsein.

Die Form, die er sich dafür zurechtmacht, und die allein durch ihre Nachfolge den Namen des Dichters immer weiter tragen wird, ist die an dem großen politischen Züchtiger der Athener Aristophanes geschulte, aber von Platen selbständig auf das literarische Gebiet — wie annähernd schon in Aristophanes' „Fröschen“ — eingestellte *Literaturkomödie*. Ihre Abkunft vom Tieckschen romantischen Karneval verleugnet sie dabei nicht, wie denn der Dichter in seinem entrüsteten Zustimmungssonett „An Tieck“ es selbst erraten läßt, als „man wagt's den Calderon dir auszupochen ...“

Gerade zum Theater hatte der orientalisch-klassische Dichter

(1823—1825) noch romantische Beziehungen unterhalten — in den Märchenkomödien „Der gläserne Pantoffel“ (Aschenbrödel), „Der Turm mit sieben Pforten“, dem nach dem altfranzösischen Roman von dem Grafensohn Aucassin und der Vasallentochter Nicolette gearbeiteten Drama „Treue um Treue“.

Schon im Schatz des Rhampsinit (1824, nach Herodot 2, 121) spürt man Literaturkomödienluft. In dem zurückgewiesenen Bewerber Bliomberis, Prinz von Nubien, tritt ein pedantisch eingebildeter Berliner Modeliterat auf, so zwischen Romantik und Hegel. Die Kinderstubentragik und Philisterromantik der Schicksalstragödie (S. 249) trifft die erste Entladung ihres Gewitters in der „Verhängnisvollen Gabel“ (1826).

Die Gabel geht auf das verhängnisvolle Messer in Zacharias Werners 24. Februar. Doch steht sein Übertrumpfer, der damalige Beherrscher des Theaters und der Literatur Müllner im Mittelpunkt der Satire. Bei einem arkadischen Bauern Mopsus spukt eine Ahnfrau, Salome. Sie kann nicht ruhen, weil ihr Ehemann sich beim Essen einst in den Hals gestochen, als sie vor Schreck über eine Spinne aufschrie. Erlösung wird ihr nur, wenn der Letzte ihres Stammes sich an jener Gabel aufspießt. Um das zu befördern, erscheint sie einem geschichtsphilosophischen Hegelianer in Leipzig, Schmuhl. Sie ködert ihn mit einem Schatz, der in dem arkadischen Dorfe zu finden wäre. Schmuhl reist zu Mopsus. Dieser murkst, um allein den Schatz zu besitzen, sein Weib und seine zwölf Kinder ab — mit jener Gabel. Schließlich ersticht sich Mopsus, der Letzte seines Stammes, im Kostüm einer reisenden englischen Lady — mit jener Gabel. Salome hat Ruhe. Sie steigt aus der Schatzkiste als seliger Geist empor. Schmuhl tritt nach Abwerfung seiner Maske als weltgeschichtlicher Chorus — das wahre Publikum — hervor. Er spricht die Chorabschlüsse des antiken Dramas, „Parabasen“, von der Wendung zum Theater gegen das Publikum hin so genannt. Der Dichter will offenbar das weltgeschichtliche Doppelantlitz des Judentums an diesem seinem modernen emanzipierten Vertreter zeitgemäß zur Anschauung bringen.

Der persönlichen Herausforderung durch die Führer der jungdeutsch-Hegelschen Literatur gilt „Der romantische Ödipus“ (1828). Er trifft eine Musteraufführung der ins Moderne übersetzten Sophokleischen Tragödie in der Lüneburger Heide durch „Nimmermann“ (s. u. S. 328), der dort unter den Heidschnucken (Schafen) als deutscher Shakespeare gilt. Sie bilden den Chor

der Aufführung. Das Publikum, als Reisender verkörpert, besucht sie. Der als „Aristokrat" aus Deutschland vertriebene Verstand kritisiert. Auf den fern „an des südlichen Meeres Felsufer wandernden Poeten" weist der Chorführer am Schlusse des ersten Aktes in einer großen Selbstrechtfertigung des Dichters hin. Ihr dient auch die metrische „Nachschrift an den Romantiker". Sie scheint bestimmt, für die Gattung der Literaturkomödie und ihren von den Feinden ohnmächtiger Überhebung, von den Freunden schädlicher Zeit- und Kraftvergeudung bezichtigten Begründer in ihr selbst vor der Literaturgeschichte einzutreten. Und wie hart auch politische Historiker über ihren Zeithintergrund aburteilen mögen, der seine weltgeschichtliche Leere mit literarischen Nichtigkeiten und kritischen „Spielverderbern" ausfüllte, die Geschichte der Poesie muß Platen zubilligen, daß sein aristophanischer Witz ins Schwarze getroffen hat und der heilige Ernst, der ihn mit seiner Kunst verknüpft, ihren Fortbestand verbürgte:

„Was Andern ein Spiel bloß dünkt, was leicht, wie Schaum von der Fläche sie schöpfen,
Er findet es schwer, ihm liegt es so tief, ja tief wie die Perle des Tauchers.
Noch stets mißtraut er der eigenen Kraft." ...

„Das Schicksal", sagt Jakob Grimm, das heißt sein früher Tod, „hat diesem edlen Dichter nicht vergönnt, seine Poesie mit einem großen Werke, wonach er rang und strebte, zu versiegeln", aber nicht seine „Ohnmacht". So erscheint es denn als gerechte Vergeltung an den zur Vernichtung dieses hochstrebenden Talents verbundenen Feinden, daß gerade seine sie hart treffende kritische Poesie ihn auch in ihren Kreisen lebendig erhält. Die Platensche Literaturkomödie zündete alsbald in einem ihm sonst völlig entgegengesetzten Geiste (Grabbe) und hat auf den verschiedensten Gebieten, dem sozialen bei dem Schwaben Moritz Rapp („Jovialis"), politischen (s. o. S. 309), ja sogar dem literarhistorischen (Fr. Th. Vischer „Faust, dritter Teil") fortgewirkt. Philosophen, Gruppe „Absolutulus von Hegelingen" (1828), Rosenkranz (1840), Struwelpeter-Hoffmann (1843) u. a. tragen es weiter bis auf J. Ruederer in München.

* 63 *

Immermann. Droste-Hülshoff. Mörike

Jene Feinde, die sich zur Vernichtung des „gräflichen und herrschbegierigen Dichters" verbündeten, waren Heine und Immermann. Der Ort, an dem sie gemeinsam über den Ahnungslosen herfielen, nämlich Heines überall verschlungene „Reisebilder", zu denen Immermann „Xenien" (s. o. S. 132) beisteuerte; der Ton, in dem es auch von seiten Immermanns geschah — er nennt Platen „Vomierer (Ausspeier) von Gaselen"; — endlich ihre schamlose gegenseitige Beräucherung lassen Platens scharfe Abwehr vor den Augen jedes billig Denkenden angemessen erscheinen. Heine nannte Immermann „einen Adler im deutschen Vaterland, dessen Sonnenlied so gewaltig erklingt, daß es auch hier unten (bei den Niedriggestellten, das heißt im Volke) erklingt und sogar die Nachtigallen (das ist Heine selber!) aufhorchen, trotz ihrer melodischen „Schmerzen" (s. Reisebilder 2, Kapitel 7 am Anfang). Das ist nun sicherlich so übertrieben, daß es das Gegenteil herausfordert. Die Volkstümlichkeit scheint jedenfalls diejenige Seite, die Platen bei Immermann damals noch am berechtigtsten in Zweifel ziehen durfte.

Karl Immermann (1796—1840) war von Haus eine nüchtern-strenge Beamtennatur. Sohn eines Kriegsrates in Magdeburg, erzogen als Feind der das Volk poetisch aufwiegelnden Burschenschaft und unter den beim Wartburgfest literarisch Verbrannten zuerst genannt, bestimmte eine romantische Lüge sein Leben. Als Auditeur, Referendar beim Kriegsgericht in Münster, lernte er 1819 die Gräfin von Lützow, Elsa, geb. von Ahlefeld, kennen, die Frau des bekannten Freischarenführers der Freiheitskriege. Von ihm sang Körner: „Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd." Geschieden, ging sie wohl ein ihn für sein Leben (bis 1839) bindendes geheimes Verhältnis mit ihm ein, war aber zu stolz, ihm offen die Hand zu reichen.

Für Platens strenge Charakterbeurteilung war er daher mit Grund „Nimmermann". Ihre und Immermanns Freundin war die romantisch „unausgefüllte", zweimal geschiedene Johanna Thilheim (verehelichte

Motherby und Dieffenbach), eine Handwerkerstochter aus Königsberg, „klein, korpulent und häßlich, auch ungeheuer beweglich und immer fieberhaft erregt" nach zeitgenössischer Schilderung, dabei der häusliche Dämon von Männern der ersten Kreise und „Muse" von Geistern hohen Ranges, Humboldts, Arndts in einem Grade, daß man an Behexung zu glauben versucht wird. In Immermann, der als preußischer Landgerichtsrat in Düsseldorf (1835—1838) ein Mustertheater leitete, sieht man für gewöhnlich die Vermählung sogar des preußischen Beamtentums mit dem Geiste der Romantik. Platen hat dafür in seiner „Nimmermanns"-Komödie „Der romantische Ödipus" das Wort: „Keiner gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will, davon, — morgens aufs Bureau mit Akten, abends auf den Helikon." Immermanns Dramen, vielfach Bekenntnisse seines Verhältnisses zur Frau von Lützow, zeigen seinen Ausgang von Arnimscher literarhistorischer Romantik — so in dem von Platen hergenommenen „superlativischen (höchst gesteigerten) Trauerspiel Cardenio" (s. S. 257) — und Tieckschem Shakespearetaumel, dem Platen bereits unzeitgemäße Afferei vorwerfen darf. Denn sie geben zunächst Muster ab für die Sucht, durch „superlativische" unwahrscheinliche Charaktere aus dem Leben und der Geschichte die Romantik zu v e r w i r k l i c h e n: so in Scheusälern, wie dem Tyrannen „Periander von Korinth", der es nicht verträgt, daß ihn seine Kinder nicht lieben; in dem ähnlichen Widerstreit zwischen Peter dem Großen und seinem Sohn in der Trilogie „Alexis"; in „Ghismonda oder das Opfer des Schweigens", nämlich ihres Liebhabers Guiscardo, der sich „schweigend" von ihrem Vater erdolchen läßt. Die sinnbildliche Anwendung auf sein Schweigeopfer in der Liebe liegt hier nahe, so wenig es mit der einfachen Novelle des Boccaccio zu tun hat, die lediglich den tragischen Ausgang der verbotenen Liebe zwischen Herrin und Pagen erzählt.

Immermann hat nach den Lorbeeren Schillers und Goethes gegriffen. Mit seinem gleich ihm dramatisch und episch dichtenden Kollegen am Landgericht Fr. von U e c h t r i t z und dem Musiker Felix Mendelssohn wollte er in Düsseldorf eine zweite Weimarische Musterbühne schaffen. Wie u. a. damals der Braunschweiger Hoftheaterleiter Karl K l i n g e m a n n, der Textdichter Mendelssohnscher Lieder, s e i n e n „Faust" und Tell („Wolfenschießen") geben wollte, so hat auch Immermann in seinem „T r a u e r s p i e l i n T i r o l" etwas dem Tell Ähnliches beabsichtigt. Andreas Hofer tritt hier als eine Art Marquis Posa (S. 88) dem Vizekönig von Italien gegenüber. „Kaiser Friedrich II." gibt den Deckmantel für Bewegnisse der „Braut

von Messina". In der Mythe „M e r l i n" (1831), wo der große Zauberer von einem Weib genasführt wird, hat er dem „Faust" als der „Tragödie der Sünde" eine „Tragödie des Weltwiderspruchs" zur Seite setzen wollen. Merlin, der Sohn, den Satan sich von der heiligen Jungfrau Candida, das ist der Reinen, erzwingt, um ihn Christus entgegenzusetzen, will „die Welt", den Hof des Königs Artus (Bd. I, S. 110 f.), „dem Himmel" gewinnen. In diesem romantischen Bestreben hindert ihn die verkörperte Ernüchterung in der vor nichts Ehrfurcht empfindenden schönen Niniane (von französisch ni — ni, weder — noch?, eigentlich Viviane, die ins L e b e n lockt!). Sie bannt ihn in eine Weißdornhecke — Weiß, die Unschulds f a r b e, als Stachelzaun! —, als in ein undurchbrechbares Gefängnis. Im Tode erkennt er seinen Irrtum; läßt sich jedoch von Satan nicht zur Anerkennung seiner Vaterschaft bringen und stirbt mit dem „Vaterunser". An Hegelsche Dialektik und romantische Ironie wird man hier zugleich erinnert. Aber „Merlin" zeigt sich doch am selbständigsten und geht am tiefsten von Immermanns romantischen Dichtungen. Er ist von Th. Zielinski als „die Tragödie der Religion" verherrlicht worden.

Seinen „Wilhelm Meister" gab Immermann gleichfalls widerspruchsvoll in dem Roman „Die Epigonen" (1836). Hermann, der Sohn eines Lübecker Senators, trifft unter Komödianten auf Fiammetta (das ist Flämmchen), die Tochter eines polnischen Offiziers und einer Spanierin, also der beiden damaligen Freiheitsvölker. Er macht sich zu ihrem Ritter, sie sieht ihn als ihren Prinzen an. Als solcher stellt er sich am Schluß wirklich heraus. Fiammettas Aufgabe war, ihn vor Blutschande mit seiner unerkannten fürstlichen Schwester bewahrt zu haben. Dann stirbt sie, wie Mignon, und Hermann tritt, nachdem er eine Art Natalie geheiratet, sein Herzogserbe als V e r w a l t e r an. Die Klassik war seine Erzieherin, die Romantik nur seine Übungsflamme gewesen. In Goethischer Sprache und nur zu farbloser Charakteristik wird der Vertreter des deutschen Volkstums dem in des Wortes Bedeutung goldenen Mittelweg (juste milieu) des französischen Bürgerkönigs zugeführt.

Offen richtet Immermann die Spitze der romantischen Ironie gegen sich selbst in Alexandrinerlustspielen, wie „Die schelmische Gräfin", die aus der Eheirrung ihres Gemahls eine Heirat stiftet; in dem komischen Epos in spanischen Trochäen vom allzu kleinen Elfen „Tulifäntchen". Durch

Besiegung von Brummfliegen mag dieser den Riesen töten und die Prinzessin befreien. Aber schließlich muß er in deren Vogelbauer durch sich selber enden. „Die Schule der Frommen“, die mit „Herrn von Chamäleon“ sich beim Regierungswechsel in ihr Gegenteil verwandelt, soll die Komödie der Hofromantik darstellen.

Am meisten und am erfreulichsten er selbst ist Immermann bei diesen Possenspielen mit sich selbst im „M ü n c h h a u s e n“ (1838/1839). Der Gegensatz der tüchtigen westfälischen Volksnatur auf dem „Oberhof“ gegen die lächerliche Verlogenheit und abenteuernde Armseligkeit auf dem Schlosse berührt hier offen als Abschwören der romantischen Schrullen. Es spricht sich noch zum Überfluß ausdrücklich aus in dem Gericht über die romantische Literatur, das der Enkel des großen Lügenbarons Münchhausen auf dem Schlosse abhält; wie der Pfarrer über die Ritterbücher in Cervantes „Don Quixote“. Es endet mit einer Bücherschlacht (nach Swift), in der die Kämpfer im Streit um die Romantik Bettina und Prinz Pückler, Görres und D. Fr. Strauß unschwer zu erkennen sind. Daß die wackere, holdselige Lisbeth in dem Roman des ihr gemäßen jungen Grafen Oswald mit ihrer Geburt gerade an jene verschrobene Lächerlichkeit auf dem Schlosse geknüpft sein muß, ist sicherlich nicht ohne Bedeutung im Sinne des „tragischen Weltwiderspruchs“. In dem „Hofschulzen“, dem Sohn der „roten Erde“, der mit dem Schwerte Karls des Großen ihr altes heimliches Volksgericht, „die heilige Feme“ abhält, beginnt die Volkskunde die Romantik zu ersetzen; wie denn der aus dem Münchhausen abgelöste „Oberhof“ — mit den Bildern von Vautier — nach Brentano (S. 245) die zweite werbende „Dorfgeschichte“ des Jahrhunderts wird. Selbst Platen, dem früher für ihn nur „im Irrgarten der Metrik herumtaumelnden Kavalier“, hat Immermann im Münchhausen noch Gerechtigkeit widerfahren lassen. Der Bruch mit seiner schelmischen Gräfin tritt im Münchhausen offen zutage. Doch den Versuch, noch ein bürgerliches Eheglück zu begründen, überlebte der Dichter nur ein Jahr. Eine Nachdichtung von „Tristan und Isolde“, dem „Hochgesang der Liebe“, gab er als Lebensabschied.

Im gleichen Jahre, wie Immermanns Münchhausen, erschien zu Münster — namenlos von anderer Hand ohne jeden äußeren

Erfolg herausgegeben — die erste Gedichtsammlung des westfälischen Schloßfräuleins, das uns jetzt wie die fleischgewordene Widerlegung ihres Zerrbildes dort in Immermanns Phantasie berührt. Es ist die damals einundvierzigjährige (geboren 1797) Freiin Anna (Annette) Elisabeth von Droste-Hülshoff auf Rüschhaus bei Münster. Dies war der Witwensitz ihrer Mutter, einer Schwester der beiden Brüder von Haxthausen, von denen der eine unter Goethes Aufmunterung zuerst griechische Volkslieder sammelte, der andere hochfliegenden Plänen zur Wiedervereinigung der christlichen Kirchen nachhing. Im Zeichen dieser Männer, die ihrer Poesie „Klänge aus dem Orient" zuführten; auf den Spuren ihres Schwagers, des regen Förderers der jungen deutschen Philologie, Joseph Freiherrn von Laßberg, auf denen sie Uhlands Mitarbeiterin an den „Volksliedern" wurde, vollzog sich ihre Entwicklung. Auf Laßbergs Besitzung, dem alten Schlosse Meersburg am Bodensee, in dessen Nähe sie ein Häuschen kaufte, verlebte sie ihre letzte Zeit. Das Jahr 1848 gab ihr den Tod. Jene Gedichtsammlung begegnete sich mit Immermanns „Münchhausen" in der poetischen Entdeckung des stammheitlichen westfälischen Volkstums auf seiner Scholle. Bald sollte das literarische Mode werden (s. u. S. 401 ff.) im Dienste von volkswirtschaftlichen, politischen, sozialen, auch wohl revolutionären Bestrebungen.

Hier dient es noch ausschließlich der dichterischen Kunst. Die Dichterin steht darin über dem Dichter. Sie hat unvergleichliche Farben auf ihrer Palette für „Heidebilder": für das Ziehen, Brauen und Schwelen des „Heidemanns", der entzündlichen Gase des Frühlings- und Herbstnebels über Bruch, Moor und Busch; für die heidnischen Schrecken des „Hünensteines" und die christlichen Stimmungen des „Heidehauses" mit dem Abendstern darüber: „Der Zimmermann, den Hirten gleich mit ihrem frommen Liede, die Jungfrau mit dem Lilienzweig und rings der Gottesfriede." Glücklich abgelauschte Töne gesellen sich dazu. Die „Hirtenfeuer", wie sie einander nächtens aufblitzen sehen am fernen Gesichtsfelde der Heide, begrüßen sich gegenseitig mit keck herausfordernden Rufen und Gegenrufen in Liedern. Die Dichterin war auch in der reinen Tonwelt zu Hause und betätigte das gelegentlich durch schalkhafte Unterschiebungen „echter" Volks- und „Minne"melodien. Die Ton- und Stimmungsmalerei ihres Verses unterstützt ihre Bildkraft, so daß sie mit ihr eins wird und den Hörer fast unheimlich in ihren Bann zwingt. Die ganze erregte Phantasie-

welt der Einöde sammelt um sich „Der Knabe im Moore" bei seinem schaurigen Schulgang über die sumpfige Fläche; über die „hohl der Wind saust, sich wie Phantome die Dünste drehn und das berstende Moor" mit gespenstischem Seufzer das geängstete Kind einzuschlucken droht. Wie hebt sich diese romantische Wirklichkeit noch zart und reinlich ab von der schauerlich blutrünstigen Verbrecherwollust in Hebbels danach entworfenem „Heideknaben" (s. u. S. 370 f.)! Unsere Dichterin kam nicht, wie Immermann, über das junge Deutschland aus dem alten romantischen Lande zur gegenwärtigen heimischen Scholle. Ihr lebt noch, so auch in einem ritterlich klausnerischen Jugendepos „Walter", die Zeit „vor vierzig Jahren", über die man jetzt höhnt und lacht, „da es doch ein Sehnen gab, ein Hoffen und ein Glühn"; die ein Eden hegte, während „wir uns wie Strauße in der Wüste breit machen". Sie malt in treffenden Gegensatzbildern die Wirkungen „der alten und der neuen Kinderzucht", des Gehorsams gegenüber der als Erlösung von uraltem Zwange auftretenden rohen Willkür. Ihr Herz ist bei den heiligen „Verbannten" ihrer Zeit: der Kindesliebe, der Gattentreue, der Dulderkraft mit der Dornenkrone. „Das vierzehnjährige Herz" des Mädchens, das nur an seinem Vater hängt, der „Brief aus der Heimat", den kindliche Sorge um die kranke Mutter bange erwartet, hat sie der Poesie zugeführt. Ihr Lied vom „braven Mann" inmitten der atemlosen Mammonsgier preist den armen adeligen Maler, der auf seine reiche feudale Erbschaft verzichtet, weil sie mit einem Treueide verknüpft ist, den er nicht leisten mag. Sie warnt die „Steine werfenden" „Weltverbesserer", „nicht zu laut zu pochen, eh' sie geprüft des Nachhalls Dauer". Sie erhebt gegen die Emanzipationsbestrebungen der „Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich" den spät erkannten Leben erhaltenden und rettenden Wert der „beschränkten Frau". Und alles dies nicht „gleich einem artigen Kinde, das darf nur heimlich lösen sein Haar und lassen es flattern im Winde", sondern „als ein Stück von einem Soldaten" mit wildkräftigen Mannesgedanken („Am Turme").

Manneswerk sind ihre starkbewegten Balladen, in kühn herausgegriffenen Szenen, ein- und abspringenden Mono- und Dialogen Muster dieser dramatisch-lyrischen Gattung. Männliche Charaktere sind ihre Helden — auch in Frauengestalten. So in dem tollen „Fräulein von Rodenschild", die einmal in der Christnacht ihre gespenstische Doppelgängerin im Schlosse festzuhalten gewagt, aber davon eine eiseskalte Hand zurückbehalten hat. So in der auf den Bergen verirrten Sennerin, die gerade die Losung einer Räuberbande, „der Geierpfiff", mitsamt den Reisenden, auf die es abgesehen ist, auf wunderbar natürliche Weise errettet. Und männliche Leidenschaften durchtoben sie; zumal Blutrache und ihre Vergeltung: „Der Graf von Thal" (mit einer eindrucksvollen Ballade in der Ballade!); „Der Tod des Erz-

bischofs Engelbert von Köln" durch einen von ihm gemaßregelten Raubritter; „Die (korsische) Vendetta"; die Sühne blutigen Übermuts an dem westfälischen Junker „Kurt von Spiegel" durch seinen Verwandten, den Bischof von Münster; „Die Vergeltung" des schiffbrüchigen Lebensräubers unter den Piraten — am gleichen Holze, von dem er einen hilflosen Kranken hinabgestoßen. Die schönsten dieser Balladen schenkte sie ohne ihren Namen ihrem jungen Freunde Schücking für sein mit Freiligrath herausgegebenes Schilderungswerk „Das malerische und romantische Westfalen" (1840), für das sich die lebendigsten und eigensten „Bilder", die tiefsinnigsten Verdichtungen der Volkssage, jetzt in ihren Werken befinden.

Auch Annettens größere dichterische Gestaltungen sind fast ausschließlich von den Phantasiekräften dieser ihrer heimatlichen Scholle genährt. Das leuchtend kurzsichtige Auge des einsamen kränkelnden Fräuleins erschaute sie farbiger, größer, in den Tiefen wahrer, als das weite Sehorgan moderner „exakt" oberflächlicher Betrachter. Wie stark tritt das hervor in der Ehrendichtung der barmherzigen Samariter der Hochalpen: „Das Hospiz auf dem Großen St. Bernhard"!

Sie ist ursprünglich absichtlich unvollständig von ihr herausgegeben worden, um das Unwahrscheinliche und Weichliche der schließlichen Rettung des Todesopfers der Berge, des alten Benoit, zu vermeiden. Die nie gesehene Großnatur der savoyischen Berge — mit den „verstümmelten Riesenhäuptern" ihrer Felsen, ihren Lämmergeiern und der „im versenkten Blau schwebenden mächtigen Rosenkuppel" des Montblanc — hat sie hier wahrer erfaßt als selbst ein geologisch scharf beobachtender heutiger Hochtourist.

In eine „so milde und so kühne" Berglandschaft verlegt sie auch eine andere Verserzählung „Des Arztes Vermächtnis".

Sie ist angeregt durch Schellings schaurig-geheimnisvolle Terzinen über „die letzten Worte des Pfarrers von Drotning auf Seeland", beziehungsweise das merkwürdige Erlebnis, das ihnen zugrunde liegt. Schelling wurde es von seinem skandinavischen Schüler Steffens zugetragen. Hier wird der gewöhnliche Achtsilbenvers auch ihrer Reimchroniken vom Ernst geheimnisvoll flüsternder fünffüßiger Jamben unterbrochen. Ein Greis erzählt darin seinem Sohne, wie ein dunkles Ereignis seiner Jugend ihm einen quälenden Schatten über das ganze Leben geworfen habe. Mit verbundenen Augen über Berg und Wald von Räubern bis zu einem Todwunden geführt, an dessen Seite, bestimmt, ihm im gräßlichsten Tode zu folgen, eine Frau, die er einst in den Salons der Hauptstadt „im

höchsten Glanze gesehn", so tut der Arzt in wenigen Minuten Blicke des Entsetzens in geheimste Nachtseiten der menschlichen Gesellschaft. Nie mehr kann er sich davon erholen. Mit seiner Kunst, unaufdringlich, nur dem poetischen Beobachter kenntlich, sind dem Bericht die Zeichen geistiger Erschöpfung beigemengt, die die unaustilgbar marternde Erinnerung im Geiste des Erzählers zu Wege bringt. Der Arzt, der bloße Kenner und Heiler des leiblichen Lebens der Menschheit, wird schier irre an diesem selbst! „Mich dünkt, es flüstre durch den Raum: O Leben, Leben! bist du nur ein Traum?"

Doch welch grundwüchsige Natur gesellt sich dieser Kunst der Seelenschilderung, wenn die Dichterin das Vermächtnis ihrer Heimat in sagenhaften und wirklichen Berichten zu künstlerischen Gebilden in weiterem Rahmen gestaltet! Angstgejagte jambische Achtfüßlerstrophen erzählen vom „Spiritus familiaris des Roßtäuschers".

Dies ist ein höllischer Kobold im Fläschchen, den ein schwergeschlagener Pferdehändler mit Verschreibung seiner Seele von einer namenlosen „Gesellschaft" erwirbt, um zum reichen, ruhelosen Fluchträger am Geiste zu werden. Wie ihm der Fortgeschleuderte immer wieder folgt, bis er vor dem Allerheiligsten ihn los wird — aber im gleichen Augenblick mit Blitzesgewalt wieder zum armen Manne wird. Ein Sinnbild der Unseligkeit des Geistes der „Clique", wie das unübersetzbare französische Wort für geheime Vereinigungen zur Erschleichung gesellschaftlicher Vorteile lautet. Peter Schlemihl (S. 254) hat hier seinen poetischeren Kumpan aus der Volksseele heraus gefunden, aus der auch er stammt.

In ruhig fester Prosa schildert „Die Judenbuche, ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westfalen" die tiefe Erfahrungstatsache, auf die eine kleine Judengemeinde die Sühne einer Bluttat an einem der Ihrigen baut: wie es den Verbrecher mit unnachsichtiger Gewalt schließlich wieder an den Ort zieht, an dem er sein Verbrechen begangen. Doch sogar welthistorische Ereignisse, die mit dem Boden ihrer Heimat verknüpft sind, weiß die Münsterländerin aus dem Heiderauch und Buschwind ihrer Scholle neu zu Leben zu bringen. Erzählen sie ihr doch die uralten Krähenfrauen und grauen Krähenherren ihrer „Heidebilder": Wie der „tolle Herzog" Christian von Braunschweig, der kühne „Halberstadt" (nach seinem Titularbistum), der ritterliche Liebhaber der Helena des Dreißigjährigen Krieges, der ehrgei-

zigen englischen „Winterkönigin" von Böhmen, von der katholischen Ligue in der „Schlacht am Löner Bruch" geschlagen wird.

Das Herz der katholischen Dichterin kann dabei eine stille Schwärmerei für den kriegsgewaltigen romantischen Ketzer nicht verleugnen. Sie läßt ihn daher lieber von dem „wahrhaft frommen und milden" Grafen von Anhalt als von dem „eisernen" Tilly geschlagen werden. „Hier schlug der Türke sich im Löner Bruch", so urteilt über Katholiken und Protestanten hinweg jetzt das westfälische Landvolk an den Massengräberhügeln der Gefallenen.

Die religiöse Dichtung der Freiin von Droste werden wir in anderem Zusammenhang kennzeichnen. Sie paßt weder in die fröhliche Idylle, die im „Scherz und Ernst" ihrer lyrischen Gedichte „des alten Pfarrers Woche" schildert; noch in die abgeklärte Lebenselegie ihrer „Denkblätter", in denen sie wohl auch „für eine christliche Mutter" ihres blinden Freundes, des Philosophieprofessors Schlüter in Münster, ein langes Morgengebet an die Gnade richtet. Der Sturm der glaubenlosen Zeit ging auch an dieser im Ewigen wurzelnden Seele nicht spurlos vorüber. Selbst das „gute Kind" dieses literarischen „Mütterchens" Levin Schücking schwankte zum „jungen Deutschland" hinüber. Wenn sie fest blieb, so ist es nicht die Richtung ihres poetischen Talents, das gleichfalls von der Romantik wegstrebt, dem sie das verdankt.

Der literarische Zweikampf zwischen Platen und Immermann ist keine zufällig vorübergehende Erscheinung. Ein jähes Auseinanderstreben im Geiste der deutschen Dichtung kündigt sich durch ihn an, das seiner nunmehrigen „Zerrissenheit" entspricht, und das ihr weiterer Verlauf bestätigt. Die Begriffe des Klassischen und Romantischen scheinen dabei vertauscht. Auf der einen Seite, die mit dem deutschen Norden verknüpft erscheint, werden — vornehmlich auf dem Theater im Zeichen Shakespeares — romantische Strebungen zum Wunderbaren maß- und formlos, mit einem ausgesprochenen Hang zum Häßlichen und Abscheulichen auf die Fläche der gewöhnlichen Wirklichkeit übergeführt, wo sie dann leicht krankhaft, immer aber höchst unruhig wirken. Die andere Seite, die den deutschen Süden einschließlich Österreichs in sich begreift, wendet sich, wie Platen kritisch, in schwermütig verzweifelnder Tragik von den romantischen Ideen ab. Sie kehrt gleich ihm überall zu dem naiven Lebenswirklichkeitssinn der Antike zurück, steigert ihn aber durch deren rein künstlerische Mittel der Form und des Maßes wiederum zu romantischen Wir-

tungen — auf der Bühne ganz besonders im Zeichen der Shakespeare entgegengesetzten Spanier. Ihr höchstes Ziel bleibt, wenn nicht wie bei dem spanischen Priesterdramatiker Calderon der christliche Friede, der über aller Vernunft ist, in jedem Falle die Ruhe der antiken Kunst. Daher denn die Idylle in mancherlei neuen Gestaltungen ihres besonderen Weltgefühls die Dichtgattung wird, in der sie hervorragt und auf bescheidenem Grunde Eigentümliches und Hohes leistet.

1832 erschien zu Stuttgart ein Roman, der die beiden Leitsterne der Romantik Natur und Kunst mit so unheimlichem, gespenstisch-irrem Lichte leuchten läßt und mit so grellem Mißklang schließt, daß er auf dem Hintergrunde seiner goethisch-verklärten Schilderung vornehmer deutscher Geselligkeit gräßlicher wirkt als die gleichzeitigen Erzeugnisse des Umschlags von Romantik zu wüster Lebensverzerrung in Frankreich. Es ist der „Maler Nolten“ des schwäbischen damaligen Vikars und baldigen Pfarrers von Cleversulzbach Eduard Mörike (geb. 8. September 1804, gest. 4. Juni 1875).

Die Art, wie hier der Titelheld und seine Braut Agnes, ein einfaches Naturkind, wie durch geheime Fernwirkung einander gleichzeitig untreu werden und ein Schauspieler Larkens, Freund des Malers, ihr Verhältnis durch verstellte Briefe in dessen Handschrift dennoch weiter fortsetzt, wird verzweifelt ausgesprochen gegen die Fähigkeit des bloß natürlich und künstlerisch guten Menschen zur festen Grundlage des Lebens: zur Treue. Es folgt daraus bei den Freunden jäher Tod; bei dem Mädchen Wahnsinn: in jener als Selbstzweck wirkenden, willkürlichen Schilderungsweise der Geisteskrankheit, wie sie — im Gegensatz seiner früheren notwendigen Vorführung durch Shakespeare und Goethe als bloßer Verstärkung der tragischen Verwicklung — jetzt in der Literatur festen Fuß faßt. Diesen vorwiegend krankhaften Zug trägt auch das Eingreifen der dämonischen Welt des Schicksalszwanges — durch die Agnes betörende Wahrsagerei einer sie auf dem Wege förmlich zu sich hinbannenden Zigeunerin — wie der tönenden Gespenster am Schluß bei Noltens Tode, die nur der Blinde sieht. Der Verfasser legte seine unromantische Weise in der Vorführung romantischer Gespenster noch einmal harmloser an den Tag in der Novelle „Der Schatz“ (1835), wo der sich selbst bewegende Wegweiserpfahl auf nebliger Heide, der den wandernden Goldschmiedgesellen ängstete, sich am Schluß als wirklicher Mensch herausstellt.

Es war ein für die Dichtung günstiges Geschick, daß seine Kränklichkeit den Dichter von dem seiner eigentümlichen Entfaltung nicht günstigen geistlichen Amt loslöste. Als feiner Kenner antiker Lyrik und Übersetzer der griechischen Idyllendichter — mit seinem gleichgestimmten, diese altgriechische mit Dantes Welt verbindenden Landsmann F. Notter — gelangte Mörike zu der wundersam humoristischen Zusammenstimmung seiner phantastischen Naturgabe mit der heimischen Umgebung, wie sie endlich (1853) im „Märchen vom Stuttgarter Hutzelmännlein", dem Schusterkobold des Hutzelbrots, vollendet hervortritt. „Die (darin enthaltene) Historie von der schönen Lau", der Wasserfrau des „Blautopfs", einer dem Volke für unergründlich tief geltenden Quelle hinter dem Kloster von Blaubeuren, hat in dem Wiener Zeichner Moritz von Schwind eine wahlverwandte künstlerische Kraft zur Gestaltung angezogen. In eingestreuten Gedichten des „Maler Nolten", wie abgelauscht dem bezeichnend-abgebrochenen Singen und Klingen, Deuten und Läuten des Volksmundes tönt: Das verlassene Mägdelein, Lied vom Winde, Der Feuerreiter. Die antike Anmut der Mörikeschen Lieder ist dem großen Publikum — durch den Tonsatz Hugo Wolfs — viel später erschlossen worden, als einem engeren Kreise seine Volksliedkunst durch Rob. Schumann: in der Ballade verhaltener Liebe „Schön Rotraud", in der trutzigen „Soldatenbraut". Da (im „Nolten") finden sich bereits jene bewegten Bilder, wie „Frühling läßt sein blaues Band — Wieder flattern durch die Lüfte" — die Mörike mit Lenau teilt, dem kurz vorher in seinem Kreise Aufgetretenen, auf entgegengesetzter Bahn Abwärtsgerissenen. Bei Mörike steckt dahinter unverkennbar ein antik mythologischer Gestaltungsdrang. „Gelassen stieg die Nacht ans Land, — Lehnt träumend an der Berge Wand" ...

Auch in dem Shakespearisch-Ossianischen „Schattenspiel" europäischer uralt ungelöster Rätsel und Widersprüche „Der letzte König von Orplid"! Da wirkt aber auch noch jene der Lenauschen gleich gefährliche Richtung Mörikescher Phantastik, der er sich durch seine antike Festwurzelung im heimischen Boden entriß. „Orplid" ist eine willkürliche Wortbildung, wie sie auch der junge Brentano liebte, für ein fernes ozeanisch-europäisches Traumland der Mörikeschen Knabenphantasie. Eindrücke seiner theo-

logischen und poetischen Studien mit den gemeinsten des alltäglichen bürgerlichen Lebens verweben sich wahnhaft darein. Aber am Schlusse jenes Schattenspiels erlöst der starke Geist des schwäbischen Rummelsees den schwachen König, der nicht sterben kann, dadurch daß er ihm mit riesigen Armen einen großen schwarzen Spiegel entgegenhält. Da stürzt er hinab und wird vom See verschlungen.

In antikem Geiste vermag er so tolle Gebilde, wie den „sicheren Mann", eine zyklopische (antik-riesenhafte) Gestaltung des christlichen Schreckbilds von der gefährlichen „Sicherheit" des gottlosen Heiden und Philisters, harmlos hervorzuzaubern und wieder verschwinden zu lassen. Auf ihm eint sich Land und Volk der Heimat so selbstverständlich mit dem Geiste der antik sizilischen Fischer, Hirten und Bauern Theokrits, wie in den feingehörten Hexametern der „Idylle vom Bodensee" (1846, sieben Gesänge).

Hier umschließt im echten alten Stile der Gattung eine schwankhafte Rahmenerzählung, wie Fischer Martin den Schneider Wendel zum Glockendiebstahl beredet, eine andere von des Schiffmanns Sohn Tone und seinen beiden Schäferinnen: der schönen, aber habsüchtig ungetreuen Gertrud, der das Dorf ihr Benehmen neckisch heimzahlt, und der sie ihm hold ersetzenden Margrete. Auf dem Grunde dieses Heimatspiegels sieht Mörike selbst seine herabstimmenden „Pastoralerfahrungen", seinen späteren bescheidenen Lehrberuf — als Mädchenschullehrer — mit seiner eingeschränkten Häuslichkeit in so heiter versöhnlichem Licht, wie in der „häuslichen Szene" des Präzeptor Ziborius und seiner Gattin, die sich vor dem Einschlafen über seine Leidenschaft für Gurkeneinlegung in antiken Distichen zanken und vertragen. Dem bedenklich zwiespältigen Wesen des Künstlers, das ihn am Beginne seiner Laufbahn zu so unheimlichen Phantasien veranlaßte, konnte er so schließlich auf dem Boden der kunstgeschichtlichen Wirklichkeit so unbefangen klar gerecht werden, wie in der ersten unromantischen Künstlernovelle „Mozart auf der Reise nach Prag" (erschienen 1855).

Das einzig erregende Bewegnis darin ist ein Obstfrevel des Titelhelden in einem fremden Park, der ihn mit dessen Besitzern zusammenführt. Der nur zu menschliche liebenswürdige Meister göttlich-reiner Melodien wird hier mit seiner Frau Konstanze auf der Fahrt zur ersten Aufführung seiner

Oper „Don Juan“ im Kreise seiner Verehrer geschildert; mit aller Kenntnis der Zeitsitte zuständlich, ohne Kunstvergötterung noch Künstleranbetung, mit offenem Einblick in die Schatten- und Nachtseiten des aufregenden und aufreibenden Kunsttreibens. Fast fällt auf die nüchternsorgsame Frau, — die später die Gattin eines dänischen Staatsrats mehr hervorzukehren liebte als die Mozarts — mehr Licht als auf den großen Künstler, der das Maß „holden Bescheidens“ in seiner Kunst übte.

Des Dichters „Gebet“ erfleht es auch im Leben: „Herr! schicke, was du willt — Ein Liebes oder Leides; — Ich bin vergnügt, daß beides — Aus deinen Händen quillt.“

Der Danziger Kaufmannssohn Robert Reinick (1805—1852), an der Ausübung seines Malerberufs lange durch ein Augenleiden gehindert, hat viel auf dem Grenzgebiet der bildenden und dichtenden Kunst geleistet und lebt in „Liedern und Fabeln für die Jugend“ 1844, „Gesammelten Liedern“ 1852, „Märchen-, Lieder- und Geschichtenbuch“ 1873, durch das Jahrhundert hindurch. Durch ihn wurde der rheinische Arzt Wolfgang Müller von Königswinter (1816—1873) der Literatur zugeführt: „Die Maikönigin“, Dorfgeschichten in Versen 1852, „Mein Herz ist am Rheine“ 1857, „Johann von Werth“, deutsche Reitergeschichte 1858, „Erzählungen eines rheinischen Chronisten“ (1. Immermann. 2. Aus Jakobis Garten, Furioso, aus Beethovens Jugend) 1860—1861. Die Satire Heinr. Heines Höllenfahrt 1856 erschien anonym.

Charles Eduard Duboc, Robert Waldmüller (1822—1910), Sohn eines aus Havre stammenden Kaufmanns in Hamburg, auch zeitweise Maler in Dresden, begann mit den hübschen Genrebildern aus dem Landleben „Unterm Schindeldach“ 1851 und hat in den achtziger Jahren durch seine Romane „Die Somosierra“ (1880) und den halb humoristischen „Don Adam“ (nach Sabattini) sich ein Publikum geschaffen.

* 64 *

Österreich. Wiener Theater. Stifter. Grillparzer

Mörikes oberösterreichisches Seitenstück, Adalbert Stifter (1805—1868), zeigt die gleiche literarische Lebenslinie mit dem entschiedenen Hange, die Idylle ganz in landschaftlichem Naturgefühl aufgehen zu lassen. Von niederschmetternder Schicksalstragik Jean Paulscher krauser Romantik, dessen Art und Un-

art — sogar in „Leibgeberschen“ (S. 182) Eheaufhebungsorakeln, wie „Der Waldgänger“ (1847) — noch lang in ihm nachspukt, ringt er sich zu Goethischer Welt- und Stilklarheit durch; von freischweifendem überschwenglichem Künstlerwesen zu patriarchalischer Ruhe und pädagogischer Selbstbeschränkung als Schulrat in Linz. Daher bezeichnete er die Hauptsammlung seiner eigentümlich tief angelegten Geschichten, in denen die Geschichte Nebensache, die Naturbeschreibung als ihre symbolische Erklärung aber ausschließliche Hauptsache scheint, im Sinne der Übungsblätter des Malers als „Studien“ (drei Bände 1844—1850). Der Pessimismus und die politische Leidenschaft scheint hier vorbildlich überwunden zu unbedingter Weltharmonie. Diese ward dem Verherrlicher der fruchtbaren Ehe durch seine eigene Kinderlosigkeit nicht leicht gemacht. Im Leben bewahrte sie ihn nicht vor zornigen Beschwörungen der „tollen Zeit“ und des „tollen Jahrs“ 1848. Naturwissenschaft, die sich aller Orten, auch in den nicht bloß jean-paulisch spielenden botanischen und mineralogischen Überschriften verrät, führte Stifter diesen Weg; ferner ein Erziehertalent, das früh in hohen Kreisen (Metternichs) erkannt und gesucht wurde.

Eine schlichte Ehe brachte ihn nach der bitteren Abweisung einer Klopstockschen „Fanny“ (Bd. I, S. 582) zu Herzensfrieden und Lebensglück, wie am Abend seinen hypochondrischen Junggesellen Tiburius „der Waldsteig“ (1844). Ihm offenbarte sich, wie es die tiefsinnige Vorrede zu den „Bunten Steinen“ (1853) auf seine Lebensansicht und Stoffwelt anwendet, die höchste Gottheit nicht im Sturm, im Blitz und Donner der Gewitterwolke, sondern wie einst dem Moses in einem stillen, sanften Säuseln. Eben darum vielleicht hat sein Bildungsroman, den er am Schlusse gab, „Der Nachsommer“ (1857 in drei Bänden) auf einen Ruhelosen der Folgezeit, wie den jungen Nietzsche, noch als Balsam gewirkt. Er stellt ihn unmittelbar zu Goethe und seinen Lieblingsbüchern in der deutschen Literatur.

Stifters Denkmal auf dem Dreisesselberge im Böhmerwald feiert ihn als dessen Dichter im „Hochwald“ der „Studien“. Allein seine Beschränkung auf die Heimatsschilderung ist bei ihm, wie bei Mörike, noch eine geistig gewollte, nicht wie bei den Spä-

teren durch den Stammestrieb natürlich gegebene. Sie hindert ihn nicht, die ungarische Pußta in „Brigitta", die glühende Sand- und Steinwüste Algiers in ihrem elektrischen Schicksalsmenschen „Abdias" und, ohne ihn zu kennen, die eigentümlich farbig-felsigen Reize des Gardasees in den „Zwei — entgegengesetzten — Schwestern" gleich gegenständlich zu schildern. Diese Stifter im ganzen Umkreis der Literatur kennzeichnende Landschaftsschilderung widerspricht nicht den Regeln des Lessingschen Laokoon. Sie bestätigt sie eher. Denn sie setzt sich durchweg in Folgeerscheinungen um auf dem Untergrunde des wesentlich Dichterischen im Menschen des Gemüts. Dies verwebt sich im Verlauf seiner wechselnden Stimmungen und der sie widerspiegelnden, fortrückenden Eindrücke auf eine ganz eigene Weise mit der Geschichte; wie etwa auf der Fahrt des alten Arztes durch den silberweiß gefrorenen Wald in der vierten Erzählung, die der Dichter als seine antike Probeleistung bezeichnet, „Die Mappe meines Urgroßvaters".

Auf dieser idyllisch-beschränkten Grundlage erwuchs der klassisch-romantischen Dichtung in Österreich eine Nachblüte, deren Früchte in winterlich werdender Zeit noch ganz Deutschland erwünscht kommen sollten. So verbindet der Deutschungar Ladislaus Pyrker (1772 bis 1847), Erzbischof von Erlau, Bestrebungen zur Neubelebung des hexametrischen, allegorisch-mythologischen Renaissance-Epos — „Tunisias" (1819) über Kaiser Karls V. Zug nach Tunis zur Befreiung der Christensklaven, „Rudolfias" (1824) über einen damaligen österreichischen Lieblingsstoff, Rudolf von Habsburgs Überwindung des stolzen Böhmenkönigs Ottokar — mit „Liedern der Sehnsucht nach den Alpen" (1845). Einen gemeinsamen Boden für das Heldenhafte und Idyllisch-Patriarchalische bietet ihm das Alte Testament in den „Perlen der heiligen Vorzeit".

Der Fürstlich Fürstenbergische Verwaltungsrat in Böhmen Karl Egon Ebert (1801—1882), noch mit Goethe in Verbindung, versuchte in Nibelungenstrophen ein nach Goethes Urteil zu sehr ins Allgemeine gezogenes Heldengedicht über die böhmische Amazonensage „Wlasta" (1829). Auch bei Ebert steht daneben eine idyllische Erzählung in fünf Gesängen „Das Kloster" (1833). Dessen menschenkundiger Prior verbindet einen verliebten Novizen mit seiner wiedergefundenen Geliebten. Den steigenden Hang der Zeit zum Pessimismus, wie ihn am kenntlichsten auf Lenaus Spuren der klagend entsagende „Romanzero" (1845) von Betty Paoli (Elisabeth Glück, 1815—1894) vertritt, milderte in Österreich „Gemütlichkeit" und

Lebenskunst. Einen medizinischen Beruf aus ihr machte der elegische Dichter des durch Felix Mendelssohn zum Grabesgesang des Jahrhunderts gewordenen Scheideliedes „Es ist bestimmt in Gottes Rat" der Wiener Arzt Ernst Freiherr von Feuchtersleben (1806—1849). Seine „Diätetik der Seele" (1838) hat er — zum Teil wörtlich — mit Spinozas pantheistischer Ergebungsphilosophie bestritten. Selbst die düstere Ballade erhält bei dem Wiener Joh. Nepomuk Vogl (1802—1866) einen gemütlichen „Wanderburschen"klang. So verträgt sich schauerlich wilde, E. T. A. Hoffmannsche Romantik mit niederösterreichischen „Gschtanzln, Gsangln und Gschichtln" („Flinsterln", das sind kleine, gewöhnliche Steine) in der Dichtung des Wiener Kustos am Münzkabinett Joh. Gabriel Seidl (1804—1875). Er beteiligte sich auch mit seinen Alpenliebesszenen „'s letzti Fensterln" an den weitausgreifenden Triumphen der Wiener Volksbühne.

Diese steht weiter zwischen Zauberoper und Hanswurstposse (Bd. I, S. 561). Sie ist „bürgerlich und romantisch" nach einem auf sie wie geprägten damaligen Komödientitel von Eduard von Bauernfeld (1802—1890). Ihre verkörperte Muse, selbst zur Roman- und Dramenheldin geworden, scheint ihre Schauspielerin Therese Krones (aus Schlesien), die in so unvergleichlich anmutiger Weise Leichtfertigkeit mit Großmut, Abenteuerei mit naiver Herzensgüte verband. Auch ihr tragisches Ende bezeichnet noch das gut bürgerliche Gewissen dieser Bühne. Sie starb, heißt es, aus Kummer, weil man einen ihrer Liebhaber bei einem prunkenden Mahl zu ihren Ehren als Raubmörder entlarvte. Die Volksbühne vereinigt, in gleicher Weise und in ihrer halb mundartlichen Sprache wunderlich genug, hochtrabende klassische Allegorie, zauberhafte Feen- und Geisterromantik mit glatter Spießbürgerei, Trübsinn und Menschenverachtung mit Spottlust und Gemütlichkeit; Entsagungspredigt mit den philisterhaften Späßen ihrer komischen Figur, des „Staberl". Diese stammt von dem Leiter des in der Metternichschen Zeit gelesensten österreichischen Blattes, der „Wiener Theaterzeitung", Adolf Bäuerle.

Als sein Berliner Seitenstück „schuf" Karl von Holtei (1798—1880) das schlesische verbindende Genie dieses Theaters mit dem Norden, den „Eckensteher Nante" und stattete ihn mit dem Wortspielwitz aus, den man in Berlin „Kalauer" nennt. In Frankreich jedoch führt er die (wienerische?) Bezeichnung Calembourg.

überspannte Bestrebungen auf seiner Bühne lächerlich zu machen, zu „parodieren", ist Staberls besondere Freude. Der Spaßmacher in österreichischer Mundart Ignaz Friedr. Castelli begann (1816) mit einer Satire auf die Schicksalstragödie „Der Schicksalsstrumpf". Seine unendliche Nachfolge sei durch den öden Wortspielwitzbold in Wien und München Moritz Saphir (1795 bis 1858) gekennzeichnet. Zur Beherrschung der Bühne gelangte ihr „Baßbuffo" und Parodist J. Nep. Nestroy, der Erfolgträger der Zauberposse „Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt" von drei Handwerksburschen nach einer Novelle im Stile E. T. A. Hoffmanns von Karl Weisflog.

Nestroys Verquickung des Zaubers mit gemeiner Wirklichkeitsdarstellung läßt weit unter sich sein Vorbild, der hochstrebende Lebenstragiker dieser Bühne Ferdinand Raimund (1790 bis 1836). Die Natur- und Schicksalsgeister der Märchenwelt, die Ehrlichkeit und dankbare Treue einfacher Menschen heilen bei ihm die Plagen, Wirrnisse und Verwüstungen unter den gierigen Reichen und Hoffärtigen, die beide verleugnen, verachten, verstoßen. Der „Alpenkönig", eigentlich der „Rübezahl" des schlesischen Gebirges, heilt einen pessimistischen „Menschenfeind", Herrn von Rappelkopf, dadurch, daß er in seiner Rolle ihm vor Augen führt, wie er ist und sich gegen die Menschen beträgt. „Der Bauer als Millionär" wird zum alten Aschenmann: Von der Fee der Tränen „Lacrimosa" wird er mit dem Verlust seiner Jugend und seines Reichtums bestraft, weil er sein Pflegekind, ihre Tochter, in ihrer schlichten Geradheit, von sich weist. Dem „Verschwender" seines Feenreichtums zeigt sich am Bettelstabe nur sein alter, einfacher Diener Valentin treu und dankbar. „Der Diamant des Geisterkönigs", das ist eine gute, liebe Frau, wird dem tapferen, beharrlichen Sohne eines toten „Zauberers" zum Lohn. Die schlicht eindrucksvollen Lieder darin, der Abschied der von Rappelkopf ausquartierten Familie „So leb' denn wohl, du stilles Haus —", Valentins alles gleich machender Hobel, leben nun schon bald ein Jahrhundert im Volke. Dem Überflügler seiner Wirksamkeit, Grillparzer, gegenüber hat Raimund einmal — vor einem Affenkäfig — ausgedrückt, wie „schwer" ihm seine Schauspielerei ward. In einem Anfall von Krankheitseinbildung nahm

er sich das Leben. Das gleiche Schicksal traf den geistvollen Dramaturgen des damaligen Aufschwungs der Wiener Bühne in der Richtung zu den großen Spaniern, den Melker Benediktiner Michael Enk von der Burg.

An drei Namen knüpft sich dieser Aufschwung. Der erste zwar, der damals vom Schicksalsdrama zu Lope de Vega fortschritt, der österreichisch-schlesische Offizier und Diplomat Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (1790—1862), lebt gerade nicht mehr in seinen Dramen fort.

Als Grabessänger der Romantik, in ihrer kunstvollsten südlichen Strophenform, der Kanzone, hat er sich mit seinen „Totenkränzen" (1828) für vergangene Helden, Dichter und Wohltäter der Menschheit selber ein dauerndes Denkmal seines Glaubens an das Unvergängliche im Menschen gesetzt. Sein berühmtestes Gedicht im Geschmack der Gespensterromantik über den selbst im Tode noch Krieg rüstenden großen Napoleon, „Die nächtliche Heerschau", schließt sich (1829) dem an. Den Hang der Zeit zu Byronschem weltmännischem Pessimismus, der sich bei Zedlitz in einer Übersetzung von Byrons „Pilgerfahrt Ritter Harolds" ankündigt, überwindet seine unaufhaltsam liebesbrünstige Zusammenfassung verschiedener alter Märchenstoffe (Aschenbrödel, Amor und Psyche) im „Waldfräulein" (1844). Der Erfolg dieses liebe- und lebenslustigen Spätlings weltferner Waldromantik auf den tosenden Wogen der politischen Zeit war in ganz Deutschland so groß, daß er eine Erneuerung von ihr vorbereitete, der grollende Jungdeutsche, wie Gutzkow, den Spitznamen „lovely (Allerliebst-) Literatur" anzuhängen wußten.

Zumal als der fränkische Gutsbesitzer Oskar Freiherr von Redwitz (1823—1891) 1849 nach Ablauf der Revolution in seiner Schwarzwälderin „Amaranth" damit die Absage des Liebeswerbers an weibliche Freigeisterei und Emanzipation zu verbinden verstand, kannte die Mode keine Grenzen mehr und frischte auch die Blumenromantik (S. 237) noch einmal auf. Amaranth ist der griechische, das Unverwelkliche bedeutende Name der Blume „Tausendschön" — (Celosia cristata L.). Alle Wald- und Blumengeister wurden jetzt wieder wach: in Adolf Böttgers (des — schwachen — Übersetzers Byrons u. a. Engländer) „Frühlingsmärchen von Hyazinth und Liliade"; in Gustav Edlen zu Putlitz „Was sich der Wald erzählt"; in Otto Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt" nach der Prinzessin Rebenblüte (Maiwein). Die Musik, Robert Schumanns Damenchorwerk (mit Tenor!) „Der Rose Pilgerfahrt", Dichtung von Heinr. Moritz Horn, hat diesen Wald- und Blumenrausch um 1850 am längsten lebendig erhalten.

Der einflußreiche Österreicher, zuletzt Herrenhausmitglied, Präfekt der Hofbibliothek und Hoftheaterintendant in Wien, der unter dem bescheidenen Schriftstellernamen Friedrich Halm (1806—1871) in diesen Jahrzehnten die deutschen Theater beherrschte, hat mit seinem Tode seinen Zeitruhm als deutscher Tragiker stark eingebüßt.

Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen, geboren in Krakau als Sohn eines Landrats, war im Kloster Melk Schüler jenes Michael Enk; er wurde von ihm in den Calderon und zu seinen ersten dramatischen Erfolgen geführt. Nur im Hinblick darauf erklären sich die in der Öffentlichkeit bald gar nicht mehr verstandenen und darum viel getadelten Eigentümlichkeiten der Halmschen Tragödien. Durchwegs vom Geiste mönchischer Weltabkehr erfüllt, heben sie mit geflissentlicher Schärfe die grausam-seelenlose Härte, Falschheit und Nichtigkeit der gepriesenen und begehrten Weltgüter hervor. In der „Griseldis" (1837) ist es der Hof — des Königs Artus —, dessen Herzenskälte und innere Roheit an der Wette über ihre Standhaftigkeit aufgedeckt werden soll. Das wird mit der mittelalterlichen Volksbuchsage von der schönen, durch ihren vornehmen Gemahl hart geprüften Bauerntochter verbunden, um am Schluß zu beweisen, daß sie besser tut, zu ihrem alten, blinden, aber liebevollen Vater in seiner Köhlerhütte zurückzukehren. „Der Sohn der Wildnis" (1842) Ingomar, ein germanischer Barbarenfürst, folgt der Liebe einer griechischen Kunstschmiedstochter: „zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag." Er erfährt dabei die ganze Selbstsucht eitler Bildungswelt. Das Drama will nicht das Für und Wider in der Rousseauschen Kulturfrage erörtern; sondern lehren, wie unendlich hoch die göttliche Gnade den einfachsten Menschen, den sie zum Guten zieht, erhebe über die Einbildung ausgewählter Gesellschaftskreise: „Ein Grieche sein ist nichts und alles, alles — ein wahrhaft menschlich Herz im Busen tragen."

Endlich „Der Fechter von Ravenna", dessen rauschender Erfolg 1854 den bayrischen Volksschullehrer Bacherl veranlaßte, das zeitliche Vorrecht seines gleichartigen Dramas „Die Cherusker in Rom" geltend zu machen! Hier wagt es der Dichter, diese weltüberwindenden Ideen sogar auf die eigene vorchristliche Nationalität anzuwenden. Sigmar, der Sohn Hermanns, des Romsiegers, von Kind auf in römischer Gefangenschaft unter dem Namen Thumelicus zum Fechter erzogen, kennt, seiner körperlichen Kraftnatur überlassen, nur noch den Ehrgeiz des Zirkus. Das väterliche Erbe, das seiner harrt, die Befreiung Deutschlands, läßt ihn kalt. Seine stolze Mutter Thusnelda ersticht ihn lieber und sich selbst,

statt ihn im Zirkus vor den Augen des Kaisers Kaligula und des gaffenden Rom zu Deutschlands Schande auftreten sehen zu müssen. Hier, wie bei dem phantastischen Verarbeiter spanischer Eindrücke („Alhambra") in Drama und Epos Joseph von Auffenberg (aus Freiburg i. Br., 1798 bis 1857), fehlt nun aber durchwegs der Calderonischen Ideenwelt Calderons Geist, die Weihe seines Priestertums, die Glut seiner alles frei und groß in ihre Voraussetzungen einschmelzenden Phantasie, die Kraft seiner wahr und lebendig für sie zeugenden Sprache. Mehr Stärke und Gedrängtheit wird den düsteren Novellen Halms nachgerühmt. In lyrischen Gedichten (1850, 1864) — Pindarischen Hymnen sittlicher Auslegung der Mythologie — gemahnt er an Schiller.

Der Auserkorene unter den Anwärtern des spanischen Erbes der österreichischen Literatur, der Klassiker des Wiener Theaters, „zwar im weiten Abstande", wie er es bescheiden stolz von sich rühmte, „aber doch der nächste nach Goethe und Schiller", ward ein im höchsten Grade verfeinerter Sprößling des alten, musikalisch-literarisch gebildeten Wiener Bürgertums, Franz Grillparzer (15. Januar 1791 bis 21. Januar 1872). Das tragische Familienerbe eines überlasteten Nervensystems, das schon unter seinen Geschwistern, in seiner Mutter seine Opfer in Wahnsinn und Selbstmord forderte, drückt auch auf Leben und Streben seines dichterischen Gestalters. Sein Vater, ein Hof- und Gerichtsadvokat, hinterließ ihn in dürftigen Umständen. Weder in seinem gelehrten Berufe am Archiv, noch als dramatischer Dichter am Theater wußte und suchte der in sich zurückgezogene Stimmungsmensch sich geltend zu machen. Hier wie dort mußte er hinter seinem bevorzugten Mitbewerber „Fr. Halm" weit zurückstehen. Der noch durch Goethes väterliche Aufnahme (1826) zu Tränen Gerührte fand gleich dem Altmeister an der neuen Zeit der „absoluten" Poesiefremdheit, Gefühlsverrohung und Geschmacksverderbnis keinen Gefallen und machte in boshaften Epigrammen und geistreichen Ausfällen auf ihre Erfolgträger keinen Hehl daraus. Die Revolution von 1848 forderte er heraus in dem berühmten Huldigungsgedicht auf ihren militärischen Niederwerfer, den General Radetzki: „In deinem Lager ist Österreich!" Die Zerbröckelung Deutschlands und Österreichs durch das damals revolutionäre Nationalitätsprinzip ward der Lebensschmerz dieses letzten dichterischen Vertreters der großdeutschen Idee im Geiste der

Klassiker. „Von der Humanität durch die Nationalität zur Bestialität“ seufzte er als Prophet eines notwendig daraus folgenden allgemeinen Völkerkrieges. Der „Bruderkrieg“ von 1866 war nicht geeignet, ihn umzustimmen, „das Separatreich“ von 1870 nicht, ihn zu versöhnen. So lebte er dürftig, einsam, weltfern, seit einer Kränkung 1840 auch von der Stätte seiner dramatischen Wirksamkeit, dem Theater, freiwillig zurückgezogen, als unbehauster Junggesell und ewiger Bräutigam seiner „Kathi“ (Katharina Fröhlich), mit der und deren Schwestern er im Alter die Wohnung teilte. Für den abendlichen Ruhmesglanz, der den ehrwürdigen Überlebenden aus den Tagen der Klassiker zu umstrahlen begann, hatte er nur ein wehmütiges „Zu spät!“.

Um so mehr erhebt in Grillparzers Dichtung die gläubige Überwindung seines Welt- und Lebensleides. Ungleich den Literaturpessimisten und „-asketen“, die im Leben die rücksichtslosesten Genießer und Ausnützer sind, duldet er in der Wirklichkeit des Lebens und darf dann auch triumphieren in der Wahrheit des Geistes. Selbstbemängelung und nicht Menschenverachtung gibt auch den elegischen Grundton derjenigen Saite seiner Dichtung, die am trübsten klingt, der lyrischen. Wie der unter Barbaren verbannte römische Dichter singt er Trauerlieder vom unwirtlichen Meeresstrande des Lebens („Tristia ex Ponto“). Nur aus der Jugend, von einer italienischen Reise ertönen auch andere Klänge: „Zwischen Gaeta und Capua“, viel gesungen nach seines Freundes Schuberts Weise. Die österreichischen Mundartreime kennzeichnen überall den Dichter, der mit seinem Heimatlande „von der Höhe des Kahlenberges“ bei Wien beurteilt und verstanden sein wollte. Auch Grillparzers beide Erzählungen, „Der arme Spielmann“ und „Das Kloster bei Sendomir“, bringen die Zerfaserung der eigenen unglücklichen Gemütsanlage im Innersten ihres fast krankhaften Bedürfnisses nach Kunst- und Lebensreinheit. Der Spielmann will auf seiner Geige unbedingt rein spielen. Gerade darum kratzt er, da dies Vorhaben in unserer Musik unmöglich ist, denn ihre sogenannte gleichschwebende Temperatur bricht allen Harmonien etwas an Reinheit ab, um ihre Übergänge ineinander zu ermöglichen. Der Held der anderen Erzählung ist ein polnischer Adeliger. Durch eine Frau, an der er ein gutes Werk tun wollte, in seiner Ehre beschmutzt und im Innersten gebrochen, endet er als Büßer im Kloster. Moderne Unzartheit und Verständnislosigkeit für die Anlage der Geschichte — als Beichte eines Büßers — hat es fertiggebracht, sie unter dem Namenstitel jener Frau „Elga“, noch dazu als Traumstück, auf die Bühne

zu bringen. Grillparzer, der Dramatiker, hat dies mit Bewußtsein unterlassen.

Die Fülle seiner Lebens- und Leidensverklärung hat Grillparzer seinem eigensten Gebiete, dem tragisch-dramatischen, vorbehalten. Er ist so im Jahrhundert wirklich „der nächste nach Schiller" geworden. Er ergänzt Schillers Übermännlichkeit nach der Seite des Weichen, Weiblichen; seine abgezogene Gedankenwelt nach der Seite der Sinnlichkeit und Lebenswärme. Sein Führer und Lehrer auf diesem Wege, der ihn bewußt von Shakespeare entfernte, war unter den Spaniern nicht der weltferne Stern der Romantiker Calderon, sondern „der — ewig sich verjüngende — Phönix" der spanischen Dichtung Lope de Vega. Schon in seiner frühen Jugend war Grillparzer durch Familienbeziehungen zu dem ersten Überführer der Spanier auf das deutsche Theater gebracht worden. Dies ist der Dramaturg des Wiener Burgtheaters am Anfange des 19. Jahrhunderts Schreyvogel, dessen Bühnenbearbeitungen spanischer Stücke (Moretos „Doña Diana") unter dem Schriftstellernamen „West" heute noch aufgeführt werden. Auf seinen Antrieb schrieb Grillparzer nach Zacharias Werner und damals modernen Räuber- und Geisterromanen seine berühmte und zum Beispiel durch Platen (S. 325) auch berüchtigte Schicksalstragödie „Die Ahnfrau" (1816/1817).

Der junge Dichter steht im Banne von Schillers „Räubern" und Calderons „Andacht zum Kreuz", die er in Schlegels Übersetzung las. Hierhin weisen auch die spanischen Trochäen des Stückes mit lyrischem Wechsel anderer Versmaße. Durch Schreyvogels bessernde Anleitung entstand aus wirrer Anlehnung an die Schicksalstragik eine Tragödie der Schuld. Die „Ahnfrau" hat das edle böhmische Geschlecht der Borotin im Ehebruch fortgepflanzt. Ruhelos muß sie als Gespenst umgehen, bis der Bastardstamm ausgetilgt ist. Der letzte Sproß, Jaromir, als Kind von Räubern geraubt und zu ihrem Hauptmann erzogen, weilt unerkannt als Lebensretter des Burgfräuleins auf Schloß Borotin. Erkannt, endet er in unglücklicher Liebe zu diesem: seiner Schwester Berta, die die Züge der Ahnfrau trägt, und statt der er endlich in einer schauerlichen Szene das Gespenst umarmt. Dunkle Stimmung, Versgewalt, Tiefe der Idee heben das Stück über die literarische Mode seiner Zeit. Auch mit der Vererbungstragik einer späteren darf es nicht vermengt werden. Denn diese tritt hier

nicht vorgeblich wissenschaftlich, als kalte Tatsache einer Krankheitserscheinung auf, sondern poetisch schreckend als grausige Ahnung der Folgen einer Schuld.

Der lange Literaturstreit über „Die Ahnfrau" bewog den jungen Dichter, statt dem Modegeschmack als Beherrscher der Wiener Volksbühne zu folgen, sich in das Studium der in Frage stehenden Schicksalsidee in ihrer antik klassischen Form zu vertiefen. Ein Bekenntnis auf diesem Wege ist die von hochstehenden literarischen Zeitgenossen, Schleiermacher, Byron, Börne, mit besonderer Auszeichnung aufgenommene, als „singendes Griechenland" gepriesene Tragödie „Sappho" (1819).

Goethes Tasso, früher stark auf Grillparzer einwirkend, begegnet uns hier in einer — schon durch diesen Bezug, noch mehr durch den zur romantischen Künstlertragödie stärker ins Modern-Empfindsame, Übernatürliche gezogenen — antiken weiblichen Gestalt. Die Liebe, die der berühmten Dichterin des Altertums zu den von ihr Besungenen, zumal in der Person eines schönen Jünglings Phaon nachgesagt wird; ihr — vollends gänzlich mythologisch-symbolischer — Sprung vom Leukadischen Felsen ins Meer geben den Inhalt. Sappho geht unter bei dem Bestreben, den Lorbeer der gottgeweihten Seelenpriesterin mit der Myrthe des sinnlichen Liebes- und Familienglücks zu verbinden. Hierin wird sie bei Phaon von dem gemeinen Liebreiz eines Durchschnittsgeschöpfs unter ihren Mädchen, Melitta, aus dem Felde geschlagen. Der Poet darf nach der durch sein Leben bewährten Grundanschauung Grillparzers nicht zu den Niederungen herabsteigen, in denen das Glück der Masse wohnt.

Einfacher, weltgemäßer und darum für das große Publikum wirkungsvoller ist die gleiche Idee später (1840) behandelt in der antiken Liebesgeschichte (nach Musaeus) von „Hero und Leander". Der später vorgezogene, etwas schwülstige Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen" erinnert an den zugrunde liegenden tragischen Volksliedstoff von den durch ein großes Wasser getrennten Liebenden, die nicht zusammenkommen konnten — „das Wasser war viel zu tief".

Es verschlingt endlich den es mit übermenschlicher Kraft nächtlich im Dienste der Liebe Durchschwimmenden, da ihre Störer ihm die Leuchte zu ihr auslöschen. Die Heldin ist hier eine antike Nonne am Hellespont (Dardanellen), die sich wider ihre Bestimmung im Dienste des Tempels in einen einfachen jugendlichen Festbesucher verliebt. Ihr strenger Priester-

ohm vertritt das Entsagungsgelübde. Die Einleitung folgt dem Priesterdrama des Euripides, dem „Jon“. Die Liebesszene des dritten Akts mit dem berühmten „Komm morgen!“ der von der Liebe besiegten Priesterin steht im Wetteifer mit der Balkonszene in Shakespeares „Romeo“. Der vierte Akt führt durch Müdigkeit und Schlaf die Katastrophe, den Untergang des Schwimmers, herbei. „Und doch hat diese Liebesmüdigkeit Lope (in den „Drei Diamanten“) viel schöner gemalt als ich“, lehnte der Dichter ein Lob darüber ab. Er schließt mit dem Bekenntnis der Priesterin vor allem Volk. Der tragische Untergang, das „Versinken“ in der durch ein aufgedrungenes Gesetz verwehrten Liebeslust kommt in der antiken Isoldenfabel reiner und klarer zum Ausdruck als in ihrer romantischen Vermengung mit Liebestrank und Ehebruch.

Mit Idee, Stoff und Gestaltung der antiken Tragödie selber wagt Grillparzer zu wetteifern in der Trilogie „Das goldene Vlies“ (1818—1822) nach dem antiken Sagenkreise vom Edelbeutezuge der griechischen Argonauten ins Barbarenland und der ihn zum Ziele führenden, verhängnisvollen Verbindung ihres Führers mit der zauberkundigen Tochter des Barbarenkönigs. Die drei Stücke der Trilogie sind erstens „Der Gastfreund“ Jason in Kolchis, zweitens „Die Argonauten“, der Raub des goldenen Vlieses, drittens „M e d e a“.

Diese letztere Tragödie wird meist zum Schaden des Ganzen gesondert aufgeführt als Prunkrolle für eine übermenschliche Heldin (Klara Ziegler). Allein nicht Medea, sondern Jason ist im letzten Grunde der tragische Held. Treffend vermittelt Grillparzer die Vorstellung der Kluft zwischen der stummen, düsteren Barbarin und dem geistreichen, kunst- und lebensfrohen Griechen, wenn er sie bei seiner ersten Bekanntschaft an ihm nur bemerken läßt, daß „er spricht und spricht und spricht ...“ Und wie sie, die in ihrer Unbildung doppelt Stolze, den kläglichen Versuch macht, den ihr sich Entfremdenden durch Eingehen auf seine heimische, kunstgeübte Sitte zu fesseln: „... Jason! Ich weiß ein Lied! ...“ Dies vulkanisch steinerne Bild der tragischen Fremdenliebe in seiner seltsamen Größe zu treffen, bemüht sich auch die neuere Kunst. A n s e l m F e u e r b a c h hat eine Art Lebensaufgabe daraus gemacht. Der Dichter knüpft daran zugleich die Tragik der Enttäuschung durch das heiß ersehnte, gefahrvoll erstrittene Ferne, Fremde, sobald es im sicheren, gewohnten Besitz ist. Das Goldene Vlies ward ihm zum Symbol der romantischen Sehnsucht nach Schimmer und Glanz und Traum. Dem ernüchterten Sinn ist es nur ein Schaffell. Das praktische Mannesalter braucht anderes,

als was ihm die Verwirklichung seiner Jugendträume eingebracht. Allein es muß die dabei verwirkte Schuld abtragen. Medeas Schlußworte an Jason: „Trage, dulde, büße!“ spricht der Dichter als der eigentlichste Erleber dieser Menschheitstragik zu sich selbst.

Auf dem Wege über die Antike wurde Grillparzers poetischer Wirklichkeitssinn zur Empfänglichkeit für die Tragik in der heimatlichen Geschichte geführt. Dem Tatsächlichen ihrer großen Stoffe stand er als Archivar besonders nahe. Seine Trauerspiele „König Ottokars Glück und Ende“ (1825) und „Ein treuer Diener seines Herrn“ (1830) sind Perlen des geschichtlichen Dramas.

Die Kenntnis der Lopeschen Bearbeitung dieses österreichischen Stoffes (La imperial de Oton, Ottokars Kaiserkrone) verneint Grillparzer in seiner späteren Studie über das Drama Lopes. Gerade diesen Stoff hatte er ursprünglich episch behandeln wollen. In dem mächtigen Böhmenkönig Ottokar, der in der „kaiserlosen, der schrecklichen Zeit“ Deutschlands, im sogenannten Interregnum (1254—1273), seinem schrankenlosen Ehrgeiz die Zügel schießen läßt, hat er ein Beispiel aufgestellt, wohin rein politische Berechnung ohne Berücksichtigung der Gebote des Herzens und der Vernunft den Menschen auch auf dem Throne führt. Von seiner bloß aus Staatsinteresse gewählten Gemahlin schmählich verlassen, endet Ottokar kläglich; gebrochen in seiner Macht durch den schlichten, redlichen Sinn eines von ihm vornehm übersehenen Grafen, der als Rudolf von Habsburg die deutsche Kaiserkrone neu zu Ehren bringt und die österreichische Monarchie begründet. Der ursprüngliche Titel des Trauerspiels „Eines Gewaltigen Glück und Ende“ verrät den Bezug des Dichters auf das damals eben zum Abschluß gelangte Geschick des großen Napoleon. Seiner österreichischen Heimat hat der deutsche Dichter darin einen unvergänglichen Spiegel alles Guten und Berechtigten in ihrem Ursprung, ihren Überlieferungen und Ansprüchen hinterlassen.

Der „treue Diener seines Herrn“ bringt einen Stoff, den schon Hans Sachs in seinem „getreuen Statthalter“ bearbeitet hat. Auch Schillern wurde er von einem Ungarn für ein Drama empfohlen. Es ist der edle Stellvertreter des Königs Andreas von Ungarn, Bancbanus. Durch dessen Gemahlin und ihren übermütigen Bruder auf das äußerste herausgefordert, in seiner Ehre gekränkt und seines Liebsten beraubt, führt Bancban die einmal übernommene Pflicht des unparteiischen, allen gerechten Staatsvertreters mit eisernem Ansichhalten durch. Ja mit äußerster Anspannung und Lebensgefahr rettet er im Aufruhr dem Könige

sein Liebstes, seinen Sohn. In der vom Dichter gezeichneten anspruchslosen Kerngestalt gewinnt der abenteuerlich romanhaft oder knechtisch würdelos berührende geschichtliche Charakter sprechendes Leben und edle Würde.

Die Zeit, deren Losung die Republik war, und deren Feldgeschrei den „Servilismus“ ihrer Feinde traf, zeigte wenig Verständnis für die geschichtlichen Berichtigungsbilder ihres Dichters, deren gerechtes Gericht ihren staatlichen Machthabern ebenso verhaßt war wie ihren revolutionären. Kein Wunder, daß zwei weitere österreichische Dramen aus den vierziger und fünfziger Jahren im Pulte blieben. „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“ behandelt die Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges, die Vergewaltigung Rudolfs II., des kaiserlichen Sonderlings, des alchimistischen Einsiedlers auf dem Prager Hradschin durch seinen Bruder Matthias.

In jenem weltabgewandten heimischen Kaiser und den ihm Nahestehenden hat der Dichter eine ihm wahlverwandte Natur in der ihm gemäßen Umgebung schildern wollen. Sein österreichisches Herz ist dabei völlig mit ihm durchgegangen. Grillparzers archivalische Studien zeigen sich nirgends glänzender als in dieser dichterischen Wiedererneuerung einer Zeit, die die des „Wallenstein“ dem deutschen Publikum in wünschenswerter Weise ergänzt, die Schillerische aber in feinen Zügen und kennzeichnenden Einzelheiten übertrifft.

„Libussa“ erhebt die damals so viel behandelte böhmische Nationalsage von der urzeitlichen Frauenherrschaft zum Menschheitssinnbild. Die eigentümlich umgekehrte Auffassung der Frauenemanzipation darin ließ ihren späteren Aufführer Laube für die Streichung des letzten Aufzugs stimmen. Libussa ist eine politische Sappho, unter Barbaren nicht Dichterin, sondern Priesterin.

Aber auch sie opfert sich und ihre prophetische Gabe, da sie sich zum Manne herabläßt. Politische und soziale Erkenntnis bestimmen sie dazu, sich einen König zu wählen. Dieser, der Bauer Przibislaw, wird durch das wunderbare „weiße Roß“ der slawischen Mythologie vom Pfluge weggeholt, wie bei Lope der vom Bauern zum „Gotenkönig“ erwählte „Wamba“. Die Unterordnung der mystischen Natur des unberührten Weibes, seiner gotterfüllten Willkür unter die Verstandesschulung und nüchterne Folgerichtigkeit des Mannes erscheint nun Grillparzer tragisch. Die weltferne,

vom Manne reine Frau ist ihm die wahrhaft Emanzipierte. Ihre Hingabe an die Welt im Manne erscheint ihm als Schuld: „Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein, der halte sich von Menschennähe rein."

Die letzte Gruppe der Grillparzerschen Dramen führt schon äußerlich in die Welt des spanischen Theaters. Unmittelbar an Lopes „Versöhnung des Königspaares" (Las pazes de los reyes) schließt sich „Die Jüdin von Toledo" (La Judia de Toledo). Eine Anregung aus der spanischen Geschichte des Jesuiten Mariana liegt zugrunde.

Das Ganze wirkt aber mehr als „Regentenspiegel", denn als „historische Tragödie". Der Held ist weltfremd erzogen und verheiratet. Erst als König lernt er in einer jungen schönen Jüdin die Reize der Natur und Welt kennen. Über ihrer Bestrickung vergißt er seine Gemahlin und die Regierung. Seine edlere und niedere Natur liegen im Kampfe. Im Innern ist er des Lotterlebens an der Seite der Jüdin bald satt. Doch das empörte Volk, aufgestachelt durch die Landstände, tötet die Jüdin. Der König schäumt Rache. Aber er vergißt sie, da er ihren Leichnam sieht, der einen bösen Zug ihres Gesichts offenbart. Er zieht in den Krieg mit den Mauren, um sich reinzuwaschen. Seine Umkehr und Versöhnung mit seiner Gemahlin ist bei Grillparzer nicht wie bei Lope durch Gebets- und Engelswunder, sondern ganz menschlich bewirkt: „Besiegter Fehl ist all der Menschen Tugend — Und wo kein Kampf, da ist auch keine Macht."

Wie bei Lope, erscheint auch bei Grillparzer als Gegenstück zu dieser Jüdin auf dem Throne die biblische „Esther". Jedoch vollendete er sie nicht.

Sollte es eine andere Medeentragödie werden? Darauf scheint die Rolle der Heldin, als Vertreterin der Offenheit und Frauenwürde vor dem Thron nicht angelegt. Sollte der König die tragische Person abgeben? Esther das Opfer seiner Einsamkeit und seines Mißtrauens werden? Vielleicht entzog sich der Dichter absichtlich der Fragestellung. Die später auf die Bühnen gelangte Fortsetzung (für König Ludwig II.) genügt kaum ihrer Aufgabe.

Nicht unmittelbar nach spanischem Muster, aber ganz im Geiste des spanischen Theaters und seines vornehmen Hanswursts, des „Gracioso", spiegelt Lope und sein lebendig spielendes Bühnengespräch das anmutig-urwüchsige Abenteurerstück „Weh dem, der lügt". Den seltsamen Stoff fand Grillparzer bei dem

Geschichtschreiber des eindringenden Christentums bei den germanischen Völkern Gregor von Tours.

Der Neffe eines, den noch heidnischen Germanen benachbarten, Bischofs von Metz ist in deren Gefangenschaft geraten. Sein Küchenjunge Leon unternimmt es, ihn zu befreien. Der Bischof läßt ihn ziehen mit der Bedingung, er solle dabei nicht lügen. Seine Verschmitztheit und sein Gottvertrauen hilft ihm durch, und der Bischof lernt am Schlusse einsehen, daß Gott allein nicht lügt. Die germanischen Grafen, unter die Leon gerät, weichen nun freilich bei dem fränkischen Geschichtschreiber, dem Grillparzer folgt, stark ab von dem Idealbilde des altdeutschen Hochadels, das Fr. Schlegel nach Österreich verlegt hatte. Es kann nicht wundernehmen, daß einem halbtierischen Bewerber aus ihren Kreisen der christliche Küchenjunge von einer Grafentochter vorgezogen wird. Das aristokratische Publikum nahm das Stück und seinen strengen Bischof sehr übel. Die dem konservativen Dichter feindliche Presse nutzte den Skandal weidlich aus und trieb ihn zu dem schon berührten Bruch mit dem Theater (1840).

Im Bannkreis des spanischen Theaters steht schließlich auch Grillparzers dramatisches Bekenntnis, eigentlich die Verwirklichung seines Planes zu einem Gegenfaust: „Der Traum ein Leben". Nach dem Erfolge der Ahnfrau 1818 im Anlauf zur Wiener Volksbühne entworfen als „Des Lebens Schattenbilder", wuchs sich „das Spektakelstück", wie es Schreyvogel nannte, in der reifen Zeit aus zum Spiegel der Seele des Dichters nnd ihrer quietistischen, das Glück der Ruhe suchenden Grundrichtung in Leben und Poesie.

Auf eine kleine Voltairesche Erzählung „Der Schwarze und der Weiße" hat der Dichter selbst als seine Anregerin hingewiesen. Doch hat auch Calderons „Alles Wahrheit, alles Lüge" mit eingewirkt. Vor allem, wie der Titel es ankündigt, wird hier Calderons „Leben ein Traum" umgekehrt. Dort wird ein hoffärtig unbändiger Prinz in Wirklichkeit eingesperrt und hart behandelt. Da er sich bessert, gibt man am Schlusse vor, er habe nur geträumt. Hier wird ein ehrgeiziger Jüngling Rustan von einem abenteuernden Mohren zum Kriegsdienst geworben. Ihm zuliebe will er sich seinen häuslichen Pflichten und seiner Braut entziehen. In der Nacht vor dem Verlassen seiner väterlichen Hütte träumt er nun sein künftiges Leben: sein Emporsteigen durch Betrug und Verrat, sein Obenhalten durch Schuld und Blut; die Qual des Glanzes und der Höhe, das Ansteigen der Gefahr und den endlichen Untergang. Der Schwarze entpuppt sich als Dämon der Hölle. Das Paradies der Unschuld, das Glück der Heimat ist für ihn

verloren. Da erwacht er: „Eine Nacht und war ein Leben! — Eine Nacht ... es war ein Traum!" Der alte Harfner, unter dessen Klängen er eingeschlafen war, hat den Kern der Lebensweisheit des Dichters verkündet:

Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar,
Schatten Worte, Wünsche, Taten. Die Gedanken nur sind wahr.

* 65 *

Realismus. Grabbe. Hebbel. Otto Ludwig

Wie sticht von diesem überweltlichen Ausklang der süddeutschen idyllischen Beruhigungsdichtung die kraftgenialische Allzerschmetterungsdramatik des deutschen Nordens ab! Und doch sollte sie gleichzeitig mit Grillparzer in Grabbe einsetzen und ihm in Hebbel schließlich an Ort und Stelle seine Wiener Gemütlichkeit stören. Die Erscheinung des Detmolder Zuchtmeisterssohnes Dietrich Christian Grabbe (1801—1836) kann als Urbild der wüsten Schüler- und Studentendramatik gelten, die von jetzt jedes Semester in neuen Schauergeburten Erde und Himmel aus ihren Angeln hob. Gewöhnlich friedet sich dieser pessimistische Titanismus nach bestandenem Examen. Aber nicht immer verläuft er so harmlos. In Grabbe wirkte ein eigentümliches übertreibendes Talent, zu seinem Unheil auch von Tieck noch gestachelt, durch ein verwüstetes Säuferleben fort. Mit einem Streichholz als Schreibfeder klagte er zuletzt dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm seinen Hunger. Immermann hat ihn bei seinem Düsseldorfer Musterbühnenversuch vorgeblich zu halten gesucht, fand ihn aber mit Rollenschreiben ab. Das Grabbe ungefähr gleichalterige Dichtergeschlecht stellte eine ganze Reihe solcher verkommener Genies, die im Armenhaus, im Straßengraben, zumeist aber durch Selbstmord endeten: Wolfram, Ortlepp, Starklof, Minding, Alexander Fischer. In Ortlepps „Polenliedern" von 1831 findet sich die in Deutschland volkstümlich gewordene Übersetzung des pol-

nischen Nationalliedes (Dombrowskimarsches): „Noch ist Polen nicht verloren.“ Er gehörte vor der Revolution, deren private Beziehungen zur Literatur durch solche gesellschaftlichen Vertreter eine ergänzende Beleuchtung erhalten, zu ihren beliebtesten politischen Dichtern.

In Grabbe tritt uns ihr unpolitischer Dämon entgegen. Die durch obigen Ausblick gekennzeichnete unheilvolle Anziehungskraft der Verzweiflungsdichtung auf seinesgleichen unter den Literaten und im Publikum erklärt das absteigende Fortschreiten der Literatur auf ihren Bahnen am Ende des Jahrhunderts; unter den entgegengesetztesten politischen Bedingungen, in Zeiten und Kreisen des nationalen und wirtschaftlichen Riesenaufschwungs! Der krankhafte Hang zum starken Farbenauftrag bei ausschließlicher Hinwendung zu den Nachtseiten der menschlichen Natur und Gesellschaft, so bezeichnend für die „neue Kunst“ des sinkenden Jahrhunderts, wird durch Grabbe eingeleitet. Seine Tragödie „Herzog Gotland“ (1827, seit 1822, ja 1818!) bringt einen Teufel in Gestalt eines pechschwarzen Negers bei den „Finnen“, als Mordanstifter unter fürstlichen Brüdern, Verderber ihrer Söhne usf. Rein zum Vergnügen!

Er überbietet darin und in der stellenweise wie zum Schau-Rasen toll gewordenen Sprache Shakespeares jugendlich geschmacklosen „Titus Andronikus“, den Tieck damals übersetzt hatte. Das „Problem des Bösen“ darin erntete das Lob des „falschen Wanderers“ Goethes, des Pastors Pustkuchen.

Die Literaturkomödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, die er zugleich 1827 veröffentlichte, will die deutsche Muse — eine handfeste westfälische Baronin — von der romantischen Auslieferung an Knute und Süßlichkeit durch adelige Geldstreber und schlechte Dichter erretten.

Der Name eines solchen „Rattengift“ erinnert an Platens Rezept gegen sie. Sicherlich steht dies Werk schon im Bannkreis Platens, den Grabbe im Dienste Immermanns höhnte und verpönte. Die wirksame Figur des Teufels inmitten der modernen Gesellschaft stammte trotz Grabbes Abrede aus dem der Hauffschen „Memoiren des Satans“. Der Verfasser tritt am Schluß selber auf mit einer Laterne. Sein Charakter aber geht schon als „versoffener Schulmeister“ durch das Stück.

Ganz im Geiste der Zerrissenheitsromantik, an E. T. A. Hoffmann (S. 250 f.) knüpft Grabbe seine Verbindung von „Don Juan und Faust" in einer Tragödie (1829).

Beide Titanen der Zeit, der des Genusses und der der Erkenntnis, sind hier in Mozarts Donna Anna verliebt; Don Juan natürlich mit mehr Erfolg als Faust, der sie dafür in seinen Besitz — auf dem Montblanc! — bringt und mit einem magischen Worte tötet. Der Teufel — als schwarzer Ritter (aus Schillers „Jungfrau"), weltgroße schwefelgelbe Schlange (Leviathan der Bibel) — holt sie am Schlusse beide: den frivolen, noch seinen Speisezettel entwerfenden Don Juan und den großsprecherischen Faust. Eigentümlich tief ist die Einsicht von der Abhängigkeit des Menschen vom Wort und die steigende Erniedrigung der Wörter bei Fausts Teufelsbündnis! Immer mehr schüttelt Grabbe den romantischen Geist ab zugunsten wilder, derber, gemeiner Wirklichkeitsschilderung in seinen geschichtlichen Dramen, die seine Begabung zum historischen Charakter- und Sittenschilderer hervortreten lassen. Seine drei dramatischen Bruchstücke aus der römischen Geschichte — „Marius und Sulla" (dessen treffende Charakteristik) 1827, „Hannibal" (bei Prusias) 1835, „Hermannsschlacht" (1838), mit „Neldchen", statt „Thuschen", aber patriotischer als Kleist, in den Volksszenen heftig gegen das römische Recht! — gemahnen in ihrer modernen Auffassung (so der Legionsverhältnisse) bereits an Mommsens „Römische Geschichte". Gegen Raupachs Blässe und Herkömmlichkeit richten sich die für Immermann „ganz verblasenen und gemachten" Hohenstaufentragödien: „Barbarossa" (1829) — mit Heinrichs des Löwen Abfall und Übertragung der Welfenherrschaft „zur See" nach England — und „Heinrich VI" (1830), als unchristlicher „Realpolitiker" mit Sarazenen und Deutschen die Normanen in Italien niederwerfend, über Richard Löwenherz triumphierend. Die Gotlandsche Verssprache, die im shakespearisierenden Gegensatz gegen die mundartlich platte Prosa der Heeres- und Volksszenen hier überall noch die Helden auszeichnen soll, wird endgültig aufgegeben in dem mit seinen wüsten Schlachtenvorführungen natürlich nicht für die Bühne berechneten dramatischen Panorama „Napoleon oder die hundert Tage" 1832: Befreiung von Elba; Waterloo! Napoleon auf dem Hintergrunde des morschen Königshauses, in dem nur die Herzogin von Angoulême ein Mann ist; Blücher, Gneisenau, Wellington, alle gleich gegenständlich ohne Parteinahme behandelt.

Den Ertrag und Erfolg dieses verlorenen Lebens heimste ein Dramatiker ein, der schmiegsamer und fügsamer gegen Personen und Verhältnisse den „titanischen Trotz" Grabbes auf seine Dichtung und ihre höchst selbstbewußte Vertretung in

Theorie und Kritik zu beschränken wußte: Friedrich Hebbel (18. März 1813 bis 13. Dezember 1863). Die Selbstbildung dieses Proletariersohnes aus Dithmarschen in Holstein erscheint dem Literarhistoriker unserer Zeit merkwürdiger als seine im vorgeschriebenen Fahrwasser des modernen Originalgenies einhersegelnde Dichtung. Die Glücksfälle, welche in diesem gerade seinem Schifflein zur Sicherung und zum Erfolge verhalfen, dünken ihm lange nicht so ehr- und bedeutsam wie die geistige Strebekraft, die den Maurerssohn aus Wesselburen befähigten, vom dörflichen Schreiber sich zum weltauffassenden Dichter zu erheben.

Die Weltauffassung Hebbels hat freilich das Gewaltsame dieses Werdeprozesses niemals ganz überwinden können. Wenn Goethe ihn noch erlebt hätte, als er sich im hohen Alter eine statistische „Würdigungstabelle poetischer Produktionen der letzten Zeit" anlegte, so würde er sein Naturell sicher zu den „peinlichen" gerechnet haben. Die Aufbäumung eines in niederen Kreisen früh gereiften geistigen Selbstbewußtseins gegen seine proletarische Herkunft und materielle Abhängigkeit diktiert seine eigenmächtigen Ausdeutungen der ewigen Gesetze von Schuld und Sühne im Menschenleben. Man vergleiche damit eine solche Erscheinung im vorigen Zeitalter, K. Ph. Moritz (Anton Reiser). Dieser Cato der sozialen Verpflichtung, der so rücksichtslos erscheint im Fordern, so unerbittlich im Anklagen, war von großer Nachsicht gegen sich selbst, und zwar gerade in der eigenen Lebenspraxis. Er zieht in Briefen und Tagebüchern los gegen die Schutzgeister seiner Jugend, die ihm die Hand zur Erhebung aus der Tiefe geboten, in einer Art, die gelegentlich an Erpressergelüst streift. Den Vogt Mohr in Wesselburen, bei dem er als Schreiber unterkam, um vom Maurergewerbe loskommen zu können, beschuldigt er, ihn zu widerrechtlichen Handlungen haben mißbrauchen zu wollen. Seine Hamburger Wohltäterin, Amalie Schoppe, die ihm den Eintritt in die Literatur und sein Studium ermöglichte, ist ihm nur eine schlechte Dichterin und Begünstigerin schlechter, das heißt mit ihm wetteifernder Dichter. In einem Gedichte „Gebet für den Genius", aus dem mächtiger als in irgendeinem seiner anderen

die Stimme innerer Nötigung tönt, fordert der „von Armut und Roheit hart Bedrängte“, daß Gott ihm „den Edelsten entgegensende — der zufrieden ein geweihtes Leben — aus dem Bann zu lösen, ihm die Hand reicht — und belohnt ist, wenn er wieder atmet“. Dieser förmlichen Zwangsforderung nach selbstloser Hingabe für sich selbst hat der Dichter keine Zwangspflicht der Begleichung seiner Lebensschuld an andere zur Seite zu setzen sich gemüßigt gefühlt. Nur bei dem jähen Tode seines Münchner Freundes Rousseau aus Aschaffenburg kommt ihm gelegentlich ein Gefühl seiner krassen Selbstsucht. Auch Hebbels zweifellose „Lebenskunst“, die weibliche Liebeskraft — weniger als kostenfrei! — auf Kündigung! in seinen Dienst zu stellen, hat ihre Opfer immer selbstverständlich gefunden. Seine Selbstverantwortung läuft auch hier nur auf das gleichmütige Bekenntnis hinaus: „Man wird Egoist im Unglück“, sowie auf die echt Hebbelsche schillernde Unterscheidung: „Ich vergebe einem jeden, der im Wein, überhaupt im sinnlichen Genuß, etwas vergessen will, keinem, der etwas darin finden will.“

Hebbel hörte nicht auf, in allen Dingen zunächst „was kommt mir dabei heraus?“ zu fragen (nach Gutzkow), auch als das äußere Glück sein Füllhorn über ihn ausschüttete. In Kopenhagen, wohin ihn der Hamburger Brand von 1842 vertrieb, erwirkte Oehlenschläger (S. 236) für ihn eine Unterstützung bei dem dänischen Könige, damals noch Herzog von Holstein. Er konnte nach Paris und Italien reisen, ihm nur das Land „für Götter oder Käfer“, in dem er nur Elend und Verbrechen sah. Er siedelte sich (1845) in Wien an und fand wieder unerwartete Gönner aus Galizien, die, vor ihm auf den Knien liegend, ihn aus Hunger und Not in Saus und Braus versetzten. Wie gerade in Österreich eine Art wie Hebbels einwurzeln sollte, ließ sich nach den Urteilen Stifters und Grillparzers schwer, heute leicht absehen. „Den sittlich verkröpftesten und widernatürlichsten Poeten, der windige Mühlsteine für groß halte“, nennt ihn der erste. Dem zweiten „wußte er zuviel (Übles) vom lieben Gott“, und er wich ihm aus, wo er konnte. Aber Hebbel durfte das alles verlachen. Er verstand es, mittels der Schauspielerin Christine Enghaus, indem „sie ein jedes ihre eigene besondere Schuld (!) zusammenlegten“, ins

Burgtheater einzuheiraten. Aus eigenem Besitz, sogar eines kleinen Landgutes bei Gmunden, erhöhter literarischer Wirksamkeit und glänzenden äußeren Erfolgen, unter anderem noch des Schillerpreises, riß ihn hier eine der Heineschen ähnliche, jahrelange schmerzhafte Bettlägrigkeit, die den erst Fünfzigjährigen zum Tode führte.

Hebbel hat in betrachtender Dichtung und Prosa (selbständigen Abhandlungen, Vorreden, Kritiken) seine dramatische Kunst in den Mittelpunkt der Welt zu rücken geliebt („Mein Wort über das Drama“ 1843). Die hegelisierenden „Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur“ des Berliner Professors für Schauspielkunst H. Theodor Rötscher boten sich ihm als Sprechsaal. Wie unmittelbar auf Hebbels Spuren damals (1849/1850) Richard Wagner aus dem Zusammenhang von „Kunst und Revolution“ sein „Musikdrama“ als „das Kunstwerk der Zukunft“ ableitete, so „stellte sich“ auch Hebbel mit dem seinigen „als den Propheten einer neuen Zeit hin“. Man vergleiche seine „Abfertigung eines ästhetischen Kannengießers“, das ist des Literarhistorikers Julian Schmidt. „Der Künstler“, auch ihm aufgehend im Mimen „Proteus“, dem Verwandlungskünstler, ist ihm „der ewige Papst“, der „in weltlichen Dingen auf geistige Weise vermittelt“. Über den Jammer der Menschheit tröstet die Kunst des Menschen, ihn mitleidlos darstellen zu können: „Jammer, du rührst mich nicht mehr! ... Aber ich meine den Lear, und auch nicht, weil es dem König mißlich ergeht in dem Stück, nein, weil ein Mensch es gemacht.“ Über die Schuld der Menschen erhebt die „gen Himmel knirschende“ „Einsicht“, daß sie in der Gottheit begründet liegt, die sich selber „die Verdammnis zuzuschreiben hat“. „Keine Menschenseele“ vermag „Proteus“, den Verwandlungskünstler, zu „fesseln“: „Die fromme (!) des Dichters nur ist's, die mich hält, — Ihr geb' ich ein volles Empfinden (?) der Welt.“ Uralt verruchte Denkweisen, die das Herz des Menschen ausleeren, indem sie sein Hirn mit leeren Gedanken anfüllen, werden jetzt statt um die Kirchen, um die Theater herum laut.

Kann dies in einer Zeit wundernehmen, die in Kunst und Theater bewußt den Ersatz der „sich selbst zersetzenden Religion“

und der „mythischen" Grundlage ihrer Kirchen anstrebte? Gleichzeitig mit Ludwig Feuerbach und D. Fr. Strauß übertrug damals (1844) „Max Stirner" (der Gymnasial- und Töchterschullehrer Kaspar Schmidt in Berlin) den „unbedingten Geist" der fortgeschrittenen Hegelschen Philosophie auf den schrankenlosen Egoismus des Einzelnen in der Gesellschaft. „Der Einzige und sein Eigentum" — das ist der Allbesitz! — verhöhnt „die Menschlichkeitslehre Goethes", der deutschen Klassiker, bereits als letzte Zuflucht des Glaubens der „Lumperei", das ist des Christentums, an wesenlosen „Spuk". Den Unterschied zwischen Gut und Böse hebt er nicht mehr auf, wie Goethes Philosoph, unter der Voraussetzung einer gewissermaßen paradiesischen Menschheit: lediglich im reinen Geiste der durch Einsicht Hilfreichen, in freiem Entschluß Entsagenden. Für „Stirner" sind es Schemen einer geträumten Vernunft und Sittlichkeit, die „Mich" (das „Ich") am „Zugreifen" verhindern und zum Pöbel erniedrigen sollen. Dem kalt beweisenden D e n k e r geschah das durch seine Lehre wirklich. Er endete als „Budiker" in einem Berliner Keller. Der in rasender Glut sich verzehrende D i c h t e r ward dadurch aus dem Pöbel auf die Höhen der Gesellschaft geführt. In unserem „dramatischen Propheten", der schrankenlose Ichsucht und niederste Herkunft in so eigentümlicher Weise verband, gewinnen diese damals durch die Luft schwirrenden Gedanken den Schutz der dichterischen Verantwortungslosigkeit und das Vorrecht lockender, aufreizender szenischer Gestaltung. „Ich behaupte, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre", sagt Hebbel im Vorwort seiner damals berüchtigten „Julia".

Der Weltekel dieses Dramas (s. u. S. 367) kennzeichnet die eine Seite der Dichtersprache des Hebbelschen Doppelantlitzes. Sie schwelgt in grauenvollen Bildern der Verwesung. Sie kann sich nicht genug tun in Ausdrücken der Selbstverwerfung: „Ich bin ein Wurm in einem Körper, der verfault." Auf der anderen Seite aber springt diese in Selbstallvergötterung um. Sie faßt die rasenden Übertreibungen Grabbes in kalte Schlußreihen göttlicher Überlegenheit, die in ihrem gewollten Widersinn sich mit „gefrorenen Flammen" oder „glühendem Eis" vergleichen.

Er läßt seine Personen Geschichten von sich erzählen, die die ungeheuerlichsten Flunkereien des Lügenbarons von Münchhausen hinter sich lassen: „O, Holofernes, du weißt nicht, wie das tut!“ ächzte einmal einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. „Ich weiß das wirklich nicht“, sagte ich und legte mich an seine Seite. „Bewundere das nicht, es war eine Torheit.“ Aber er erfindet sich dazu Figuren von dämonischer, wenn nicht teuflischer Großheit; Menschen, die sich allein in der Welt fühlen, sie zum Spielball ihrer Laune, zur Beute ihrer Lüste oder zum Opfer ihres Hasses und ihrer Rache machen; wie es der mitunter selbstbewußt verkehrte Selbstgelehrte in seiner unbeholfen würdevollen Nachahmung der höheren Schulsprache ausdrückt: „jene ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch als eins fühlten und, aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafteste Ausschweifung des Monotheismus (so!) stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindizierten und alles, was sie ahnten, zu sein glaubten.“

Er meint die Selbstvergötterung. Hier kamen dem Angrenzer der Nordlande die ungeheuerlichen Ausgeburten der skandinavischen Götterdämmerungsphantasie entgegen, die Götterriesen und Riesengötter, die Verleugner und Hohnsprecher jeder Menschlichkeit; auffallend zumal im Weiblichen der darüber gerade im Stande ihrer Jungfräulichkeit streitbar-grausam erhabenen Walküren. Hin- und hergeworfen zwischen diesen Fieberschauern wilder Überspannung und verachtendem Ekel hat Hebbel „einen neuen Begriff der Tragikomödie“ aufstellen zu sollen gemeint (im „Trauerspiel auf Sizilien“, s. u. S. 366 f.). Etwas wie Selbstverhöhnung geht durch alle seine Stücke. Auch hierin ist die Sprache der getreueste Pulsmesser, indem sie zwischen Überschwenglichem und Niedrigem ohne Vermittlung in der gleichen Rolle hin und her schwankt: Der tiefe Ernst, der dabei durchwegs zugrunde liegt, die andeutende Gewalt des gerade das Unausgesprochene zu unheimlich sprechender Wirkung bringenden Verwandlungskünstlers zaubert um seine ganze dramatische Welt einen Dunstkreis des Grausens, daß sie, in sich

selbst zerfallen, ohne Hilfe geistigen Wollens blindwütenden Mächten der Zerstörung preisgegeben sei: „Ach, der Mensch, der über sich selbst eine Viertelstunde nachdenken kann, ohne verrückt zu werden, ist eine Null!"

Hebbels Menschen suchen in der Tat oft den Eindruck hervorzurufen, als ob ihnen das schwer würde. Sein Dialog ist stellenweise schon der Vorläufer des Irrenhausgesprächs auf unserer heutigen Bühne. Wenn in Goethes harmonischer Herzensschau die undramatische pantheistische Naturauffassung aus den dunkelsten und verworrensten Zuständen der Menschenwelt einen Olymp von Klarheit und Heiterkeit hervorzaubert, so macht diese einseitig verstandesgemäß dumpfe, auf ihr schrilles Ich beschränkte Leugnung der Freiheit und des moralischen Zusammenhangs der Geisteswelt aus ihren gleichgültigsten Verhältnissen Höllen von Geist- und Hoffnungslosigkeit. Goethe würde von seinem Standpunkte diese Tragik als „häßlich" abgelehnt haben, da sie, „aus einer Stockung entstehend, selbst stocken macht und nichts hoffen, begehren und erwarten läßt" (s. Kampagne in Frankreich, Münster im Dezember 1792). Nicht umsonst hat der Königsberger Kunstphilosoph Karl Rosenkranz an Hebbel seine „Ästhetik des Häßlichen" (1848) geknüpft. Diese verstandesgemäße Tragik, die statt auf das Herz, das einzig zuständige tragische Forum, auf den Kopf spekuliert, muß notwendig häßlich werden. Es wird ihr das Versöhnende abgehen, das einzig aus dem inneren Mitgefühl mit der Verschuldung, als der freien Tat des Persönlichen im Menschen entspringt; aber auch das Belebende, das aus dem Miterleben des Geschehens als eines selbständigen Tuns auf uns übergeht. Nicht an unser Erkennen, sondern an unseren Willen wendet sich die Tragödie.

In dieser einseitig verstandesgemäßen Auffassung der Tragik liegt der Schlüssel für das Verständnis Hebbels, gerade als folgerichtigsten Vertreters des sich ausschließlich als solches aufspielenden „modernen Dramas". Als Hebbel im Anfange der vierziger Jahre mit dieser zeitgemäß „realistischen" Erneuerung der romantischen Schicksalstragödie hervortrat und dabei die jungdeutsche

revolutionäre Emanzipation des Fleisches mit seinen tragischen Verherrlichungen des Selbstrechts glühender Sinnlichkeit weit in den Schatten stellte, hatte er sofort ungeheure Erfolge. Von den Jungdeutschen (Laube, Gutzkow) entfernte ihn aber, außer der Erweckung ihrer Mißgunst, seine vorsichtige Zurückhaltung in der Politik. Nur bei ihrem Führer Heine berührte seine Verwesungsdichtung damals bereits verwandte Saiten. Er kam Hebbel bei seinem Pariser Aufenthalt besonders herzlich entgegen. Dieser traf damit den höheren Modeton.

Auf eine Heinesche Anregung — die Besprechung eines Bildes von Horace Vernet im „Salon" — scheint, trotzdem sie Hebbel zu verwischen bemüht ist, sein erster und zugleich nachhaltigster Bühnenerfolg zurückzugehen, die lüstern-gräßliche Herabziehung der biblischen „Judith" „in den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß", das heißt in die dumpfen Erregungen und wilden Auseinandersetzungen des geschlechtlichen Trieblebens zwischen Mann und Weib.

Bei Hebbel ist es — was die „Anhängigkeit dieses Prozesses" hier auf Schritt und Tritt in Frage stellt — natürlich der Übermann (Holofernes, vgl. o. S. 362) und das Überweib, die trotz ihrer biblischen Witwenschaft hier mystisch unberührte, für den ihr gemäßen Weltzertrümmerungshelden vorbestimmte Walküre. Mit dem sich selbst anklagenden Aufschrei „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären" fordert die Befreierin am Schlusse ihre Tötung, außer für den Fall, „daß ihr Schoß unfruchtbar sei". Den modernen jüdischen Lebens- und Gedankenkreis unheimlich treffend, wirkt diese „Judith" als Umkehrung des biblischen Heldentums der Schlichten, Reinen, durch ihre Schwäche Starken, in die weltumstürzende Lüsternheit des Zeitgeschmacks. Sie ward auf die bloße Einsendung des Manuskripts von der Tragödin des Berliner Hoftheaters, Auguste Crelinger (1840) alsbald zur Aufführung gebracht; freilich, wie auch sonst bei Hebbel, mit Zugeständnissen, die ihren herausfordernden Grundcharakter wieder aufhoben.

In gleicher Weise gibt sich Hebbels „Genoveva" (1842) als Umkehrung der katholischen Idee der Heiligkeit.

Hier wird der, vom Maler Müller dafür bereits „wertherisch" zurechtgemachte, ruchlose Verführer und Verleumder der ausgestoßenen Dulderin, hier wird Golo zum Heiligen des Naturtriebs in „verruchter Zeit". Als solche wird in der jetzt wieder wirksamen Weise das Entsagung

predigende Mittelalter dargestellt; auf Grund einer Judenverfolgung, die übrigens erst die (Renaissance)zeit nach dem eigentlichen Mittelalter, das 14. und 15. Jahrhundert kennzeichnet. Sie wird so übertrieben greuelvoll geschildert, daß man schließlich nur noch auf die Häufung der Schrecken neugierig wird. Golo betrachtet als Zeichen von Gott (!), daß er seinem Gelüste folgen müsse, da er von schwindelnder Höhe, die er zur Probe besteigt, nicht hinabstürzt. Darum hält er am Schluß, nach seiner besonders von Hebbels Jünger Ibsen verallgemeinerten Folgerung, sich für einzig befugt, „über sich selber zu richten". Er sticht sich die Augen aus, die einzig Schuld an seinem Vorgehen gegen die verlockend seiner Hut unterstellte Genoveva tragen. Diese wird in ihrer „unnatürlichen" Geistigkeit kalt und eher abstoßend geschildert. Widerlich, aber echt hebbelisch berührt ihr Hinweis auf ihre — Magerkeit, die ihn doch nicht reizen könne.

Hebbel hat dies System der dichterischen Umkehrungen des Heiligen durch ein Christusdrama krönen wollen, in dem dieser durch Johannes den Täufer zum „frommen Betrug" bestimmt werden und „Judas der Allergläubigste" sein sollte.

Eine modern sarkastische Beziehung auf das Christentum scheint auch das symbolische Lustspiel „Der Diamant" (1841) zu enthalten. Die Idee aus Brentanos „Gockel" wird hier so umgekehrt, daß der weiße Edelstein, der Talisman einer Herrscherfamilie, in die Eingeweide eines Juden und, als dieser ihn endlich von sich gibt, in die Hände seines Kerkermeisters gelangt. An seine Stelle setzt Hebbel nach dem Zuge der Zeit das „Nirwana", das erlösende Nichts des indischen Pessimismus: „O Welt, Welt! bist du denn etwas als die hohle Blase, die das Nichts emportrieb, da es sich fröstelnd zum ersten Male schüttelte", fragt der Prinz in diesem Lustspiel. Und ein anderes, „Der Rubin" (1849) — das ist der rote Edelstein, in den eine Prinzessin verzaubert ist, verkörpert die Lehre, daß alle Güter nur den beglücken, der sie sogleich wegzuwerfen bereit ist. Die Prinzessin wird dadurch erlöst. Sehr durchsichtig wird die Lehre angewandt auf die Erziehung der Deutschen durch das Christentum in dem dramatischen Bruchstück „Moloch" (zwei Akte 1848—1850). Zu berücksichtigen ist hierbei der Einfluß Grabbes im „Gotland" und „Hannibal", sowie von Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee", dessen verlorener zweiter Teil in seines Freundes E. T. A. Hoffmanns „Serapionsbrüdern" eingeflochten ist. Ein Semit aus Karthago kommt nach Deutschland, um sich und seine Nation durch das jugendkräftige Naturvolk an den römischen Überwindern zu rächen. Er erzieht es zu den Pflichten des Kriegers und Bürgers durch sein mitgebrachtes Götzenbild „Moloch", den kanaanitischen Himmelsgott. Jeder, der sein Heiligtum zu betreten wage, falle tot nieder. Der junge

Teut schwört auf den Gott des reichen weltkundigen Karthagers, während ihm der alte Teut aufsässig ist. Allein dies Verhältnis kehrt sich um, sobald der junge hinter das Geheimnis des Heiligtums kommt, dadurch daß er es betritt. Jetzt, wo er ihn nicht mehr bedarf, tötet er ohne Furcht vor seinem Gott den Gottlügner, während der alte Teut, wie der sterbende Hiram, nunmehr — hegelisch — seine „Idee“ einsieht.

Die unmittelbare praktische Nutzanwendung gab Hebbel in einer Reihe von modernen sozialen Tragödien, durch die er in seiner Weise ohne Einmengung in die Politik den Brand von 1848 schüren half. „Maria Magdalena“, die sich (1843) als das bühnenwirksamste den zwei erstangeführten Erfolgsstücken anreihte, macht für alle Tragik im Volke den Ehrbarkeitsbegriff der protestantischen Gemeinde verantwortlich, deren kleinbürgerliche Durchschnittserscheinungen der Dichter in ihrer ihm von Jugend auf vertrauten Umwelt besonders gut zu treffen versteht.

Um so absonderlicher berührt freilich auch hier ihre Denk- und Handlungsweise. Sie scheint geflissentlich von allem Herkömmlichen abzuweichen, nur um die Tragödie möglich zu machen. Daß man diese nicht allzu ernst nehme, dafür sorgt auf unserem Theater schon seit Jahrzehnten ein damit abwechselndes Kassenstück, das „die Ehre“ in diesen Kreisen als nicht vorhanden und nur für das Hirngespinst von Schwärmern erklärt (s. u. S. 599). Die Heldin, die Tischlermeisterstochter Klara, wirkt schon nach dem Titel als die Büßerin dieses Ehrbarkeitsbegriffs, freilich wieder in einem die überlieferte Gestalt der Magdalenerin so ziemlich umkehrenden Sinne. Statt dem von ihr geliebten Sekretär gibt sie sich, lediglich aus ängstlichem Eifer, möglichst bald einen Mann an sich zu fesseln, dem schurkischen Streber Leonhard hin. Als er sie dann nicht heiraten will, ertränkt sie sich. Eine Luise Millerin (s. S. 85), die sich dem „Wurm“ statt ihres Ferdinands an den Hals wirft und den Selbstmord, der ihr bei Schiller nur durch ihren Geliebten als Teilnehmerin aufgezwungen wird, gleichwohl aus freien Stücken auf sich nimmt. Ihr Liebhaber, hier „der Sekretär“, wagt, in diesen Kreisen etwas auffallend, einen Zweikampf für sie. Auch diese Ausgeburt des falschen Ehrbegriffs soll offenbar getroffen werden. Aber er hilft ihr nicht — denn „darüber kann kein Mann hinweg“. Klaras Vater Anton, eine vielgerühmte Studie nach Schillers Musikus Miller, „versteht“ am Schlusse „die Welt nicht mehr“. Der Dichter gibt dazu die Bühnenanweisung: „Er bleibt sinnend stehn.“

Der Dramatiker ging in sozialen Anklagen und Forderungen unmittelbar vor 1848 sehr weit. In dem schon berührten „Trauerspiel aus Sizilien“

(1846) werden Polizisten (Landgendarmen) als Räuber, Mörder und — Anzeiger der von ihnen geschickt von sich abgewälzten Bluttat dargestellt. In der von ihm für seine dramatische Weltansicht ausgespielten „Julia“ (1846—1847) büßt ein deutscher Graf Bertram in Rom freiwillig für sein Wüstlingsleben auf folgende für alle Grafen „vorbildliche“ Weise. Er heiratet dort ein gefallenes Mädchen Julia, um sie ihrem vermißten Geliebten Antonio, einem Räuber, zu erhalten. Als dieser sich wieder einstellt, will Bertram — unauffällig — den Tod suchen, um dem edlen Paare nicht im Wege zu stehen. Dann — „Antonio: Dann wollen wir uns fragen, ob wir noch glücklich sein dürfen! Julia: Wir wollen uns fragen, ob wir noch glücklich sein können!“ Schluß.

Der politische Umschwung nach der Revolution, der die bereits zugesicherte Aufführung solcher Stücke an ersten Bühnen hintertrieb, spiegelt sich alsbald auch in Hebbels literarischem Auftritt. Ein Drama des Jahres 1851 über die „Agnes Bernauerin“ gibt sich bereits ganz „realpolitisch“. Die bekannte Baderstochter von Augsburg wird darin von ihrem racheschnaubenden herzoglichen Liebhaber kalt der Staatsklugheit geopfert, sobald sein Vater, der regierende Herzog von Bayern, ihm die Notwendigkeit bewiesen hat. Sogar eine hofdichterische Anspielung auf den damaligen staatsmännischen Verzicht des Prinzen von Preußen, des späteren Kaisers Wilhelm I., auf seine Herzensneigung zu der polnischen Prinzessin Radziwill mag man darin entdecken. Seine sinnliche, ihren Sinn vernichtende Berichtigung religiöser Stoffe gibt Hebbel jetzt auf. Sogar streng christliche Ausblicke, wenn auch in nüchtern tatsächlicher Form, schließen jetzt seine Dramen. Die das Nichts heraufbeschwörende Ehe- und Gesellschaftskritik wird durch Rücksichtnahme auf allerdings überfein gesponnene Pflichtbegriffe etwas gemildert, die Tragik der menschlichen Verhältnisse auf das „einander nicht Verstehen“ zurückgeführt.

Das erste Drama, in dem diese Eigentümlichkeiten hervortreten, ist „Herodes und Mariamne“ (1849). Den höchst modernen Stoff hat Hebbel aus des zeitgenössischen Geschichtschreibers der Zerstörung Jerusalems Josephus „Jüdischen Altertümern“ (Buch 15, Kapitel 7) aufgegriffen.

Über sein Verhältnis zu ihm äußert er sich in seiner Besprechung von des altenglischen Dramatikers ähnlich geartetem „Ludovico“ (Sforza).

Er stützt sich auf des Josephus Nachricht, daß Herodes — „der Große" — geheime Aufträge zur Beseitigung seiner schönen und charaktervollen Frau Mariamne gegeben habe, falls er umkommen sollte. Daraus hat Hebbel eine Schopenhauersche Tragödie des „notwendigen und unausbleiblichen Zwiespalts in der Ehe" gemacht, die heute gern frauenrechtlerisch aufgefaßt wird: Mann und Frau können sich nicht verstehen, weil sie verschiedenartige Wesen mit anderen sittlichen Grundsätzen sind. Die Frau in dem Stücke erheuchelt Ehebruch, um den Mann zu bessern und von seinem Hange zum Brudermord, wie von seinem eifersüchtigen Mißtrauen zu heilen. Herodes läßt ihr daraufhin den Kopf abschlagen, entdeckt zu spät ihre Unschuld; dann erst recht wütend, veranlaßt er den bethlehemitischen Kindermord. „Man suche nur nach der Frau" (die daran schuld ist), sagt ein französischer Untersuchungsrichter, wenn es gilt, irgendeinem Verbrechen auf die Spur zu kommen. Die heiligen drei Könige, die auch schon Grabbe damals in seine „Hermannsschlacht" hineinzog, treten nur auf, um seinen dadurch aufgewühlten Wutgedanken die Richtung zu geben.

„Gyges und sein Ring" (1854) ward ein Prunkstück der modernen Freien-Bühnen-Richtung, die gern mit dem Fallenlassen der letzten gesellschaftlichen Anstandsrücksichten spielt, um die Auflösung der innerlichen Pflicht- und Liebesforderungen dabei recht hervorzukehren.

Das Stück überdauert seine modernen Ableger in Drama und Oper (Maeterlincks Monna Vanna!), die es in der Tendenz umkehren. Es dramatisiert in wirksamer orientalischer Traumsprache eine bekannte kleinasiatische Haremsskandalgeschichte aus dem antiken Geschichtschreiber Herodot (I, 8 ff.) Ein lydischer König Kandaules will vor seinem griechischen Günstling Gyges mit der Schönheit seiner Frau prahlen. Er will „den Schlaf der Welt" aufrütteln, sie zum Erwachen bringen, dadurch daß jemand diese Schönheit ohne Hülle sieht. Gyges' unsichtbar machender Ring ermöglicht ohne Vorwissen der Königin diese Nacktschau. Allein der Grieche hat „in der Verwirrung" über ihre Schönheit den Ring gedreht und sich dadurch für einen Augenblick sichtbar gemacht. Der König selbst muß ihm das, voller Triumph!, zum Bewußtsein bringen. Die orientalische Sitte, die schon vor Mohammed die bloße Entschleierung der Frau vor Fremden verbot, erklärt nun das Benehmen der Rachsüchtigen bei Herodot hinlänglich. Bei Hebbel ist sie mit der freien griechischen vertauscht. Trotzdem muß in dieser Tragödie aber nicht bloß der König als „letzter Abkömmling des — Herakles" von Gyges' Hand im Zweikampf fallen, sondern die Königin muß sich dem Griechen vermählen, um sich nach der Krönungsfeierlichkeit „im Tempel der Vesta" sofort zu erstechen: „Ich bin entsühnt.



Otto Ludwig
Nach einer photographischen Aufnahme



Franz Grillparzer
Nach einer Zeichnung von Kriehuber



Friedrich Hebbel
Nach einem Stich von C. Geyer



Dietr. Christ. Grabbe
Nach einer Zeichn. v. Hildebrandt gestochen von Fr. Stöber



Arthur Schopenhauer
Nach einem Gemälde von
P. Rohrbach



Joh. Fr. Herbart
Nach einem Stich von
A. Teichel



Ludwig Feuerbach
Nach
einer Zeichnung



Friedrich Nietzsche
Nach
einer photographischen Aufnahme



Denn keiner sah mich mehr, als dem es ziemte. Jetzt aber scheide ich mich so von dir." Dieser Abschlußtrumpf steht keineswegs allein in der modernen Bühnenliteratur. Ibsen zum Beispiel hat ihn (in „Rosmersholm") sogar auf den Mann übertragen, der nur so dem Begehren der Sprengerin seiner Ehe nachgibt, daß er sie zwingt, gemeinsam mit ihm ins Wasser zu springen. Auch hier bei Hebbel „versteht" der fallende „Herakllde" seine Frau erst im letzten Augenblick. Es ist ihm in des Dichters Sinne, der seine Partei hält, jedenfalls schlecht bekommen, „den Schlaf der Welt zu stören".

In einem fünfaktigen, zwar auch nicht ganz, aber fast vollendeten „Demetrius" versuchte Hebbel mit Schiller, auf neuem eigensten Grunde, zu wetteifern.

Bei ihm ist Demetrius, der russische Thronanwärter bei den Rußland feindlichen Polen (1605), der Erwählte der Woiwodentochter Marina wirklich „der echte Sohn" des russischen Zaren. Aber als Mutter gilt ihm nicht die Zarin Marfa, sondern — eine alte Bäuerin, die lahme Barbara, die sich zu den Krönungsfeierlichkeiten am Kreml drängt. Die Erkennungsszene zwischen den beiden (IV, 9) bietet Hebbel Gelegenheit, seine moderne Andeutungs- und Anspielungssprache, in der schließlich das Schweigen mehr sagt als das Reden, auf dramatischem Höhepunkte zu zeigen. Im „natürlich echten" Kaisersohne auf dem Dorfe spiegelt sich Hebbel in seiner Jugendzeit zu Wesselburen.

Wirkt dieses Drama dem Grundgesetz von der fürstlichen Rechtmäßigkeit (Legitimität) geradezu entgegen, so steht dieses im Mittelpunkte der großen dramatischen Bearbeitung des deutschen Nationalepos. Hebbels „Nibelungen, ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen" (Der gehörnte Siegfried, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache), 1855—1860, wählen sich Hagen zum Helden, den Mörder Siegfrieds. Denn dieser übt nur Vasallentreue gegen seinen königlichen Herrn Gunter und dessen rechtmäßige Gemahlin Brunhild.

Er rächt beide an Siegfried, dem Verräter ihres Brautwerbegeheimnisses, der zu Kriemhild „geschwatzt hat". Er tötet den „Gehörnten", das heißt durch seine Hornhaut Gesicherten, von hinten, an der Stelle, wo er verwundbar ist. Denn anders könne er ihm nicht beikommen. Die düster absonderliche Gestaltungsart und klügelnde Phantasie des Dichters feiert hier ihre Triumphe. Die Nibelungen erscheinen als Betrüger gegen Brunhild, Meuchelmörder an Siegfried, meineidige Abschwörer ihres Verbrechens gegen Kriemhild. Eine packende Szene führt vor, wie Hagens Zwang bei dieser Abschwörung auf sie einwirkt. Der mißachtete „Kaplan" aus dem

noch gelegentlich sein Heidentum zur Schau tragenden Epos scheint nur in das Drama hineingezogen, um durch christlich zeremonielle Fragen das rätselhafte Auftreten Brunhilds und den trostlosen Eindruck des Todes Siegfrieds noch zu verstärken. Dietrich von Bern tritt an den Schluß als der Zuchtmeister Aller „im Namen dessen, der am Kreuz erblich". Hebbels „Nibelungen" sind ein in ihrer Art klassisches Muster jener Dramatik, in der — vorgeblich! — niemand schuld hat und doch alle des Teufels sind. Allein ob eine solche Dramatik tragisch wirkt, ist eine andere Frage. Es wirkt nicht bloß untragisch, sondern es ist von Grund aus widerpoetisch, den Standpunkt des kalten Beobachters angespannter Handlung und leidenschaftlich erregter Menschen in diese selbst zu verlegen; jeden von ihnen — so altklug wie den jungen Giselher! — sein eigenes Rätsel lösen zu lassen, in der Gestaltung ihres Geschicks, statt daß „sie es selber erbauend vollenden", den Klügling über ihre Bestimmung durch Zwangsgründe hervorzukehren. Daß das geistig und poetisch sehr hochstehende Werk auf dem Theater nicht mehr Wirkung übt, als es in dem mehr als halben Jahrhundert seiner Bühnengeschichte bislang geübt hat, rührt vielleicht mit daher. Doch hat es, mit den übrigen Nibelungendichtungen aus jener Zeit des hochgespannten Anteils am Kampfe der deutschen Altertumswissenschaft um den „Nibelungenhort", zu stark im Schatten der „zukunftsmusikalischen" Erfolge Richard Wagners gestanden, der sich den Stoff für sein nationales Bühnenweihfestspiel in Bayreuth ausersah.

Hebbels studiert übertreibende, kaltsinnig erhitzte, schwerflüssige Sprache, die ganz in versteckten Anspielungen und spitzen, die Gegenrede herausfordernden Ausfällen aufgeht, scheint für Lyrik und Epos unmöglich und ungenießbar. Dem nordischen Balladenton aber, der Hebbel durch seine Herkunft nahegelegt war, kommt sie entgegen. Sein „Heideknabe", der bei seinem Geschäftsgang durch die Einöde das Opfer eines Verbrechers wird, erklärt seinen Erfolg bei den Vortragenden durch diesen eigentümlichen Stil. Denn er beschränkt sich in der Vorführung dieser Moritat „um 4 Groschen" sonst streng auf den Bericht, wie ihn der Zeitungsberichterstatter meldet; ohne auf die Vergeltung hinzuweisen, wie sein nächstes Vorbild „Das Hasselocher Tal" in „Des Knaben Wunderhorn", daß der beraubte Knabe tatsächlich nur „klingernde" Nägel getragen, an deren einen sich der Mörder nun aufhängen mag; ohne die romantische Welt der Geister und Gespenster zu Hilfe zu nehmen, wie Annette von Droste in

ihren „Heidebildern" beim Todesgange des „Knaben im Moor". Das gleiche gelingt Hebbel sogar noch mit Verzicht auf jedes tatsächliche Geschehnis in den „Balladen der Möglichkeit", wie wir sie nennen möchten, die er unter dem Titel „Waldbilder" zusammengestellt hat. Ihre beklemmende Stimmung hat Robert Schumann in sprechender Weise in Klavierstücken wiedergegeben. Seine dumpfsinnliche Verherrlichung der außerehelichen Mutter unter dem Bilde der Madonna („Virgo et mater") und ihres Sohnes, des Proletariers, als des eigentlichen „Kreuzträgers" („Versöhnung") ist in der Lyrik unserer Zeit modern geworden. Nicht immer wird sie, wie bei Hebbel, durch die proletarische Herkunft des Dichters erklärt und entschuldigt. Zu warnen sind zumal jüngere und ungelehrte Leser, denen an wahrer Bildung gelegen ist und die die Trug- und Nebelwelt Hebbelscher Logik noch nicht zu durchschauen vermögen, vor den zahllosen ästhetischen und moralischen Ergüssen seiner Lyrik. Sie sammeln sich zum Beispiel in dem Sonett „Die Freiheit der Sünde": „O glaube nicht, daß du durch deine Sünde — die Welt verwirrst" ... Es lehrt, daß Sündigen unsere Lebensluft sei. „Es wird sich offenbaren (!), daß wir das eigene Lebensband zerreißen, wenn wir ‚den Odem deshalb anhalten' — und daß wir ‚nichts dadurch im Äther umgestalten'." Die alten frommen Protestanten in Deutschland hatten für solche freventliche Entsteller ihrer Lehre vom Sündenbewußtsein sehr kräftige, schlagende Gegenbeweise zur Hand.

Besonders ungünstig wirkt das unablässige Versteck-, Beziehungs- und Gegensatzspiel der Hebbelschen Sprache in der Erzählung. Rechne man hier noch die hochtrabend-schwerfällige Prosa hinzu, die den Selbstgelehrten in seinen wissenschaftlichen Auslassungen kennzeichnet, die endlosen Perioden, die auf eine Plattheit oder, schlimmer, auf eine Verkehrtheit hinauslaufen, die überlegen tuende Witzelei, die die Unsicherheit des Schriftstellers verrät, statt sie zu bemänteln! Stoffe und Helden entsprechen dieser Darstellungsweise.

„Barbier Zitterlein" soll die Wahnsinnswirkungen des Teufelsglaubens vorführen. Schneidermeister „Nepomuk Schlägel", ein Neidhammel, wird „auf der Freudenjagd" geschildert. „Herr Haidvogel" in seiner „Fa-

milie" ist ein liederlicher Lump, „Schnock" ein unbeholfener schüchterner Riese, der für alles, selbst für sein Dasein um Entschuldigung bittet, wohl die damalige Vorstellung vom deutschen Michel auf einen „wirklichen Fall" angewandt. Diese Erzeugnisse der Hebbelschen Umkehrung des Gewöhnlichen, Erwarteten sind lauter Originale, die den Leser auf Schritt und Tritt daran erinnern, daß sie das und das, so und so bestimmte Original sind; ängstlich besorgt, nicht aus ihrer Rolle zu fallen.

Erfreulicher wirkt der Dichter des moralischen Elends der Gesellschaft, wenn er sich seiner Herkunft aus ihren unteren Schichten in berechtigtem Selbstgefühl erinnert. Dabei trifft er denn wieder auf seine wahrhaft originale Kunst der Selbstbehauptung, aber der Selbstbehauptung des unveräußerlichen Liebeserbes der niederen vor dem erkauften Besitz der oberen Klassen. Hebbels Familienblattepos in Hexametern von 1859 „Mutter und Kind" darf sich in seinem Abstande wohl der besten Gefolgschaft von Goethes „Hermann und Dorothea" anreihen.

Auch hier steht — mit Verzicht auf die „Liebesgeschichte" — die Erneuerung des Volkes in Frage, unter dem Einfluß von Umwälzungen, die der großen Revolution an Bedrohlichkeit für den Fortbestand der westeuropäischen Gesellschaft gar nichts nachgeben. Sie betrifft die Beschränkung der Nachkommenschaft und die in ihrem Gefolge auftretende Kinderlosigkeit der reichen Familien. Eine solche sucht nun hier eine arme Mutter zur Abtretung ihres Kindes zu bewegen. Doch trotz aller Aussichten auf dessen Wohlstand und glänzende Zukunft auf der einen, trotz des unmittelbaren Bewußtseins ihrer Entlastung und Entlohnung auf der anderen Seite vermag sich die Mutter schließlich doch nicht von ihrem Kinde mit aller Last, das es ihr bringt, zu trennen.

Zeigt sich in Hebbel und seinem begünstigten musikalischen Nebenbuhler um den „Nibelungenhort", Richard Wagner, die Maß- und Formlosigkeit der Romantik, vermählt mit jungdeutschem Sinnenrausche und Schopenhauerschem Weltekel, auf ihrem betäubenden Höhepunkte, so leitet ihr gleichaltriger Strebensgenosse Otto Ludwig den Übergang ein zur Aussöhnung der Poesie als Lebensform mit dem nüchternen Geiste der gegebenen Wirklichkeit, der den Inhalt unseres nächsten Abschnittes bilden wird. Otto Ludwig steht zwischen den beiden, als Musikliterat und Realist. Er steht auf sich selbst als poetischer Charakter, das ist hier als Charakter in der Behaup-

tung der Poesie; der Poesie unter dem heraufziehenden Fabrikschlotdampf, Maschinengeklapper, Manchesterfreiprotzenglanz und Volksmassenelend des technischen Zeitalters. Es war das für ihn Gewissenssache; wie denn Gewissen der Generalnenner aller Teile seiner Poesie ist. Er wollte ihr in Deutschland ihren Platz unter jenem trüben Himmel wieder gewinnen, rein mit ihr selbst, als Seelenschatz Jahrtausende alten, vollwichtigen Gepräges ohne die Anweisungen flüchtiger, nichtiger, papierener Zeitwerte. Ja, selbst ohne die wunderkräftige Verschmelzung mit der neuen Zauberkunst, der Musik. In deren ausschließlicher, fachmäßiger Übung hat er seine aufstrebende Jugend verbraucht; um sie fortzuwerfen — der umgekehrte Wagner! — der Poesie zuliebe! In kein Traum-, kein Zauber-, kein mystisches Land sollte seine Poesie führen. Sie sollte sich ausweisen als Weltwirklichkeit! Sie sollte in uns, mit uns, bei uns sein können in unserer Welt, unserer Zeit, oder sie sollte gar nicht sein.

Eine verzweifelte Aufgabe! Eine Aufgabe für die Gesellschaftsfäulnissatiriker und Totenseelen-Anatomen, für die bitteren Lacher und blutigen Tränenersticker, die Zweifler und Verzweifler, die Balzac und Flaubert, die Leopardi und Schopenhauer jener Jahrzehnte. Ludwig teilt mit Hebbel das Grübeln. Ja, er ist, statt sein Grübeln modern-dichterisch zu verwerten, schließlich ganz darin stecken geblieben. — Ganz natürlich! Denn niemals ist die Poesie restlose Wirklichkeit geworden. Immer hat das wirklich Poetische als ein Geheimes, Tiefes, „im Grunde Wahres“ — wie die Wahrheiten des Shakespeareschen Narren! — dem unpoetisch Wirklichen gegenübergestanden. Dieses mit seiner Hohlheit, seiner Oberflächlichkeit, seiner — Lüge hatte bisher als der „Schein“ gegolten, jenes als das Wesen. Das poetische Spiel — das Schauspiel — nahm die Scheinwirklichkeit offen als Maske vor, um das Wesentliche daran aufzudecken.

Jetzt sollte sich mit einem Male das Verhältnis umkehren. Ohne jeden Schein als Wesenswirklichkeit sollte die Poesie wirklich sein, das „Wirkliche“, handgreifliche Wirklichkeit sollte Poesie werden: Welt, Tatsachen, Geschichte! Nur keine Schau pielerei!

Nur kein — „Idealismus"! O dieser Schiller!: „Wie sollen wir Deutschen zur Moral und zum rechten Verständnis der Geschichte kommen, wenn das moralische Gefühl von unserem Lieblingsdichter so verwirrt, die Geschichte uns mit so falschem Idealismus aufgestutzt und sentimentalisiert wird?" Und dies in einer Welt, deren „Moral" — leider! — so idealistisch, deren Geschichte so viel Dichtung, deren Tatsachen so mit Gefühlen, mit „sentiments" versetzt sind! Gegen Schiller wird nun natürlich Shakespeare ausgespielt, der damals in ähnlicher, nur anders gerichteter dramaturgischer Grübelei dem Schweizer Revolutionsdramatiker Robert Griepenkerl (geb. 1810, gest. 1868 als Literaturprofessor in Braunschweig) und dem Deutsch-Ungarn Julius Leopold Klein (1810—1876) den Kopf verdrehte. Klein, dessen Dramatik mit Vorliebe die Zeit vor der französischen Revolution behandelte, starb in Berlin über einer (dreizehn) Bände starken geistreich-gelehrten, aber verworren und ausschweifend shakespearisierenden „Geschichte des Dramas". Shakespeare als Wirklichkeitsdichter mit seiner Geister-, Gespenster- und Wahnsinnsmoral, seiner Theater-Weltgeschichte, die aus dem biederen Macbeth einen Mörder macht, weil sie ihn braucht, Shakespeare, der Schauspieler Hamlets mit seinen Stimmungen, seinen humours, vor dessen Bühne der Spruch stand: Totus mundus agit histrionem! „Die ganze Welt schauspielert."

Es blieb dabei. Shakespeare und — kein Anfang! Zwei Bände „Shakespeare-Studien" und Schillerkritiken. Poetisches Ergebnis: Zwei mächtige Schillerdramen und eine Unzahl Anläufe und Entwürfe zu solchen, in denen Shakespeares Schatten an die Wand geworfen wird und Schiller spricht. Selbst im Gegen-Wallenstein, wo der rothaarige Vampyr mit seinem Lieblingsspruch „Laßt die Bestie hängen!" aus — Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges hervorgeholt und dem „Glaubenszeugen" Gustav Adolf gegenübergestellt wird; wo ein anderer „Max" mit seinem „spiritus" den Dämon des friedlosen Friedländers austreibt: der Bayernherzog, der Führer der Liga, des Bundes für das „idealistisch" Bestehende. Eine moderne Romanschriftstellerin, Ricarda Huch, hat ihn neuerdings als historischen

Roman („Der große Krieg") ausgeführt. Das Vorspiel zu „Friedrich dem Großen", die Torgauer Heide, wirkt wie ein metrisch und kirchlich nüchtern reformiertes Wallensteinsches Lager. Militärische Operationen werden von erbaulichen Sterbeszenen unterbrochen, an denen sich schließlich — man denke! — „der Fritz" selber beteiligen sollte. Will aber einmal unter shakespearisch-ängstlich-nachgeahmtem römischem Volke ein Ludwigscher Gracchus auftreten — wer ist es? Kein Antonius, kein Koriolan! Ein echt schillerisch-sentimentaler Max Piccolomini!

Hat nicht der Philosoph jener Jahrzehnte Schopenhauer auch das Wort von der „tragischen Literaturgeschichte" geprägt? Ludwig gleicht Schiller auch darin, daß er die Tragik seines krankenden Lebens in jener mit der Poesie aufräumenden Zeit wiederholt. Auch er ein großartig durch das Gemeine Hindurchschreitender, über seinen „wesenlosen Schein" „ungebändigt" sich Erhebender, im Unterliegen sieghafter Woller! Thüringer, im tragischen Nahblick auf „Landgraf Herrmanns" und Karl Augusts Musenhof, 1813 geboren und auferzogen; zu Eisfeld im Meiningischen von ebenso echt gebildeten wie unvermögenden Eltern. „Vater (Stadtsyndikus) dichtete." Mutter überlieferte dem Sohne seine Musik und seinen Shakespeare, damit aber wohl auch schon seine schnell verbrauchten Nerven! Schon nach kurzem Besuch des Hildburghauser Gymnasiums stirbt dem Zwölfjährigen der Ernährer. Stumme Bitten der Mutter. Er opfert seinen gelehrten Beruf dem früh schon laut realpoetisch sprechenden Gewissen. Tritt als Stift in den Kramladen eines wohlhabenden Oheims. Dieser, ein lustiger Herr, veranstaltet musikalische Aufführungen, für die der junge Otto komponiert. Als dem Achtzehnjährigen (1831) auch die Mutter stirbt, vertauscht der jetzt bloß für sich zu sorgen Brauchende Merkur gänzlich mit Apollo, nicht ohne kopfschüttelnden Widerspruch der Stadt Eisfeld.

Auf dem Leipziger Konservatorium (1833 als Preisträger seines Herzogs) kam es, trotz persönlicher Hochachtung, zu keinem Verhältnis mit den führenden romantischen Musikern: Mendelssohn und Schumann. Nur einige Opernfragmente („Libussa") zeugen von musikalischem Schaffen. Die Musik begleitet den Dichter lediglich als ordnende, gruppierende und herausarbeitende

Grundmacht der Kunst durch sein Leben. Ludwig schrieb Novellen und, durch den letzten Polenkrieg aufgeregt, ein tragisches zeitgenössisches Edelmutsdrama. Durch einige Jahre zehrte er in Eisfeld, Leipzig, Dresden und einer Einsiedelei bei Meißen an einer Erbschaft von seinem Onkel und heiratete 1852 so aussichtslos, wie nur ein Dichter heiraten kann, Emilie Winkler, ein Meißener Bürgermädchen, das er auf seinen Spaziergängen im Triebischtale zufällig kennen lernte.

Der Schauspieler Eduard Devrient nahm sich seiner an, vermittelte die Bekanntschaft mit den einflußreichsten Schriftstellern der Folgezeit Berthold Auerbach und Gustav Freytag, las seine beiden großen Dramen, Erbförster und Makkabäer, öffentlich vor und führte sie auf. Gleichwohl sollte Ludwig zu nichts anderem gut sein, denn als Übersetzer (Balzacs!) verbraucht zu werden. Ja, der unnachsichtlich kritische Feind der literarischen Gewerbe-„freiheit" stand vor der Zumutung, in Dresden eine Leihbibliothek zu eröffnen. Trotz des Beifalls der Kenner zu seiner Novelle „Zwischen Himmel und Erde" fristete er, einsam aus Dichterberuf und schwerkrank zum Teil an poetischen Phantasien, mit drei gut geratenden Kindern ein eng-freies, sonnig-sorgenvolles „echtes Dichter"-Dulder-Dasein. Eine Pension des Königs Maximilian von Bayern und der Schillerpreis unterstützten es wenigstens zeitweise. 1865 starb er.

Ludwig ist der Gegenspieler Hebbels auf der gleichen Bühne. Auch er sucht das Lebensrecht der Poesie zur Zeit des nil admirari, die „nichts bestaunt", aber alles tut und begehrt, im übertrieben Charakteristischen. Wenn jedoch Hebbels Charaktere das poetische Staunen dadurch hervorrufen wollen, daß sie Unmögliches tun und begehren — „den lieb' ich, der Unmögliches begehrt" (Faust II) —, so bleiben die Ludwigs Charaktere im alten Sinne des Wortes, das heißt sie haben Charakter auf dem Grunde der ewigen Scheidung zwischen Gut und Böse in der Tiefe der Menschenbrust. Sie zeigen ihn tragisch, heldenhaft, ja fast märtyrerhaft weltüberwindend — im Schieferdecker Apollonius! — gegen ihre Zeit und ausgesucht durchschnittliche Umgebung, die angeblich nichts mehr davon kennt und brauchen kann.

Der „Erbförster" (1850 zuerst aufgeführt), der auf dem Ritter-

gute des schon modernsten industriellen Kapitalfürsten spielt: Christian Ulrich, zeigt diesen „atavistischen“ angestammten Charakter gegen die alles gleichmachenden „Formalien“ des bürgerlichen Rechts.

Es will ihm nicht in den Eisenkopf, daß sein geheiligtes Recht, das Herkommen nichts gelte, das seiner Familie seit Geschlechtern das Erbamt auf den Forsten der Herrschaft sichert, daß es von dem derzeitigen Besitzer, mit dem er gut demokratisch auf du und du steht und beim Tarock aneinandergerät, durch ein Blatt Papier zunichte gemacht werden könne. Wo er sich doch bewußt ist, als Fachmann die Interessen seines alten Waldes gegen laienhaftes Dreinreden des neuen Herrn zu wahren! „Es wird nicht durchgeforstet!“ Dies unnachgiebige Rechtsbewußtsein, das böse wird, weil man ihm gut zu bleiben „von Rechts wegen“ untersagt, fordert in seiner blinden Rachsucht das rächende Gericht einer wie sehenden Folge tragischer Fügungen heraus, an deren Schluß sein schon die Versöhnung einleitendes Kind — als das Sinnbild der Liebesertötung in ihm selbst — von seiner irrenden Kugel fällt. Da man seine biblische Forderung, den Mörder zu töten — wiederum rechtlich! — verweigert, tötet er sich selbst.

In den „Makkabäern“ (1852 nach dreimaliger Umarbeitung) triumphiert das Heldentum der biblischen Persönlichkeit in Juda Makkabäus, als dem Erhalter der jüdischen Überlieferung und damit der religiösen Idee in der Weltgeschichte.

Es triumphiert über den Fanatismus der Sabbatgötzendiener, dargetan im Scheinheldentum des Eleasar, tragisch besiegelt im Martyrium der Makkabäermutter mit ihren Söhnen. Am feurigen Ofen, den der Syrerkönig den Speisegesetzestreuen bereitet, kehrt auch Eleasars abtrünnige Schwäche zu ihrem einzigen Lebenshalt — im Feuertode — zurück. Goethes Absage an alle biblischen Stoffe (an Zelter) — die ja niemand bereitwilliger unterschreibt, als heute der strenggläubige Christ — behielt mit ihren Beweggründen recht: Das Publikum könne alte Israeliten und moderne Juden nicht auseinanderhalten. Das Stück fiel bei Laubes erster Aufführung im Burgtheater deswegen durch. Unrichtig ist es aber, für die „Unmöglichkeiten“ des Stückes seine biblische Vorlage (die Makkabäerbücher) verantwortlich zu machen. Das Unmögliche in seinen Charakteren — der antike völkische Heldengeist, wie er religiös geheiligt, in sonst gesunkener Zeit hier noch einmal hervortritt — ist nur das allzeit poetisch Wunderbare.

Dies Wunderbare seiner Zeit greifbar zu machen, ist nun gerade des Erzählers Ludwig besondere Angelegenheit und

Stärke. Um das Heroische im Volkstum auch heute noch aufzuweisen, greift der seinen Geschichten und Gestalten ins einzelnste nachgehende Schilderer einfach in die provinzialen Durchschnittskreise seiner Heimat, Thüringen.

Man hat Ludwig, wie er sich selbst in ungenügender Selbstkritik, zum bloßen Provinzialcharakteristiker stempeln wollen, wie sie damals nach Fritz Reuters und Jeremias Gotthelfs Vorbild in allen Gauen hervorzuschießen begannen. Hier aber steckt starke Dichterkraft im Kerne. Und in der Aufspürung und lebendigen Vorführung der ganz ans „Irrationale", ans ewig Unbegreifliche gebundenen sittlichen Kraft des Volkslebens gemahnt sie wieder an Schiller.

Was Ludwigs „Schieferdeckergeschichte" (1858) die Großeltern jenes Lesergeschlechts wie ein Erzeugnis aus der Klassikerzeit anmuten ließ, das war das Hochmenschliche und Tiefsinnbildliche in diesen kleinen Leuten, deren Geschick sich wie das der Großen am gleichen Rade des Weltgeschicks abspinnt, bei ihrem harten und gefährlichen Berufe „zwischen Himmel und Erde". Der Byronsche Titel sagt nicht zu viel. Das alte Familienmysterium von den ungleichen Brüdern, der mörderische Haß Kains gegen Abel, kann nirgends wirksamer zur Anschauung gebracht werden als an zwei Brüdern dieses Gewerbes hoch oben am Kirchturmdache. Daß der verlotterte Bruder die alte Liebe des braven sein nennt, die jetzt zu spät ihr Herz diesem zuwendet, ist ebenso das alte Lied, wie es das Byronsche Archengeheimnis bedeutet, wenn jetzt der peinlich Saubere ihre Berührung als Flecken an seinem Rocke abwischt und ihr Kind als Grenze zwischen sich und sie schiebt.

Ähnlich ist es mit der „Heiterethei" und ihrer entarteten Schwester. Nur daß das wackere Botenmädel, eine dörfliche Brunhilde, über jene Schlange und die Waberlohe des Klatsches zu ihrem Siegfried, dem Dorfschmied, gelangt! Gegen die Sucht, seinen Realismus zur Photographie zu stempeln, erinnerte Ludwig: „Die Gestalt der Heiterethei ist mein eigen, wenn auch der Name und die Anekdote mit dem Schubkarren Eisfelder Tradition ist. Ihr Häuschen stand in Saalfeld ... und wurde von einer Weibsperson bewohnt, die den Spitznamen ‚Mepp' und sonst durchaus nichts mit meiner Heiterethei gemein hatte. Sie war eine liederliche Person und damals schon ziemlich alt und dabei häßlich."

Als Zusammenfassung der Ludwigschen „Gewissensdichtung für die moderne Wirklichkeit kann die Andacht zu dem „königlichen Gebote" bezeichnet werden, das alle Gesetze in sich schließt.

So gestaltete er Hoffmanns „Fräulein von Scudéry" dramatisch aus: Güte ist der einzige Zusammenhalt einer auseinanderfallenden Welt von Verbrechen und Wahnsinn.

Zwei deutsche Familiendramen, ein heiteres: „Hans Frei", aus der Nürnberger Renaissance, drollige Ehestiftung gerade durch Liebesverbot im Hause Pirkheimer, und ein trauriges: „Die Pfarrose", bei der Bürgers „Pfarrerstochter von Taubersheim" mit ihrem Jagdjunker doch wohl Paten gestanden hat: Beide sollen zeigen, daß nur das Leben selbst, der Ernst füreinander und Anteil aneinander, das Leben begründe und erhalte.

Hier ist der Ort für Ludwigs Auseinandersetzung mit Hebbel, nicht bloß in Kritiken, sondern in schöpferischen Gegensatzleistungen. Ludwigs „Genoveva" zeigt nicht, wie die Hebbelsche an ihrem „zerrissenen" Opfer Golo, die „Sünde der Heiligkeit", sondern sie sucht es zu erklären aus Ursachen, die jenes höchste Gebot verletzen: ihrer prüde-tugendstolzen Ausstoßung der geschwängerten Magd, ihrer selbstisch spielenden „Bemutterung" des entzündlichen Golo. Zweimal bearbeitete Ludwig die „Agnes Bernauerin", den „Engel von Augsburg", übrigens „kein Gretchen, kein Klärchen", sondern ein vollsaftiges Renaissanceweib!, um Hebbels unverständlich kalte Lösung des Verhaltens ihres Herzogs damit aufzuheben, daß dieser ihr Geschick teilt.

So wurde ihm schließlich „Christus" zur Mittenidee für die Tragödie der Welt auf dem erlösenden Grunde der unermüdlichen und unbezwinglichen Liebe und Liebesüberzeugung ... „aber welch ein kindlicher Dichter gehört dazu!" ... So sollte ihm sein „Tiberius Gracchus" zum antiken Boten seines naiven Glaubens an das soziale Heil moderner Bodenreformer werden. Er hätte dabei zum mindesten dramatisch gezeigt, „wie ein Mensch aus Humanität gewaltsam, aus Mitleid hassend, aus Gesetzlichkeitssinn Gesetzesbrecher werden kann". Leider nur e i n kühn vordringender Akt beginnt es vorzuführen. An Hauffs „Jud Süß" knüpfte er, schließlich in Italien, eine eigentümliche, auch nur in einem Akte ausgeführte dramatische Gestaltung des jüdischen geheimen Regierungstriebes, der wieder zu seinem dürftigen Anfang zurückführt: der „Jakobsstab". Diktate von ungelenker Kinderhand mischen sich, nach dem Bericht des ersten Herausgebers dieser Fragmente, wahrhaft herzergreifend unter kaum entwirrbare Bleistiftskizzen des hinsterbenden Vaters ...

Es mochte jenem an solchem Ende das elegische Schlußwort aus Herders jugendlicher Shakespearerede einfallen, mit dem dieser einen anderen, größeren, aus der verzehrenden Gefolg-

schaft des großen Briten, den Dichter des „Götz", tröstet. Wir setzen es ganz hierher, weil es auch gilt für die übrigen Gestalten dieses Abschnittes, die letzten ausschließlichen Vertreter des großen Dichterwillens der deutschen Literatur. „Dein Werk wird bleiben, und ein treuer Nachkomme Dein Grab suchen, und mit andächtiger Hand Dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: voluit! quiescit!"

„Sie haben gewollt! Sie ruhen ..." — zunächst freilich auch in ihren Wirkungen.

XIV
Arbeit und Dichtung

* 66 *

Kraft, Stoff und Geist

Es war keine Zeit für Sinnen und Dichten, für freies Sichversenken in Zeiten, Völker und Menschen, für das Durchraten der Lebensrätsel, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts überall heraufführte. Der Siegeszug der Dampftechnik seit den dreißiger und vierziger Jahren hatte eine neue Welt auch auf dem Boden der alten begründet, die deren geistige Überlieferungen, seelische und sittliche Anliegen mit jedem Tage lebhafter bestritt. Sie fühlte sich „im Zeichen des Verkehrs" und der fabrikmäßigen Herstellung, zunächst nur seiner materiellen Bedürfnisse. Auch hier bewährte sich Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" 1821 ff. als Prophet. Schon zeigten sich die düsteren Schatten der neuen Lebensfragen, die die Umgestaltung der Lebensbedingungen stellte, an ihrem sozialen Gesichtskreis. Die Arbeiteraus- und -aufstände werden das Gespenst der neuen „bürgerlichen Gesellschaft", die von der sozialen Revolution jetzt mit dem Pariser Haßwort „Bourgeois", eigentlich Spieß-, aber eher etwa „Großbürger", belegt wird, wie früher die adlige mit dem der „Junker". Der englische Feldherr der Befreiungskriege Wellington setzte die Greuel des Arbeiterkampfes von Birmingham (schon 1839) über die Schrecken jeder Erstürmung, die er mitgemacht.

Zuerst nach Goethe in England tritt denn auch diese neue Lebensfrage in den Kreis der dichterischen Literatur; so der revolutionäre „Chartismus" der neuen Fabrikarbeiterpartei und der Generalstreik von 1842 in den Romanen von Benjamin Disraeli, dem späteren ersten Minister Lord Beaconsfield: „Coningsby oder das neue Geschlecht", das ist der Großindustriellen, und „Sibylle oder die zwei Völker", nämlich der Reichen

und der Armen! Wie hier ein Adeliger die Tochter eines Fabrikaufsehers heiratet, die sich freilich am Schluß als reiche Erbin herausstellt, so erhob damals Thomas Carlyle, der begeisterte Verkünder der deutschen klassischen Literatur in England, in „Vergangenheit und Gegenwart" den „Adel der Arbeit". Doch wie ein Hohn darauf berühren die poetischen Stimmen von Thomas Hood und „Barry Cornwall", dem Freunde Byrons, Bryan Waller Procter, die, zum Teil im englischen Witzblatt „Punch" zuerst (1843) erschienen, Freiligrath in seinen „Sozialen Gedichten" von 1851 zu uns herübertönen ließ: das „Lied vom Hemde" der armen Näherin, „Der Dame Traum" von den Fabrikarbeiterinnen, „Das Lied des Landproletariers", der „das Recht auf Arbeit ausruft", die „Armenhaus"-lieder und Londoner „Idyllen", wie es „drinnen", beim Champagner, und „draußen" im Regen und Schnee der Nacht aussieht. Deutschland erlebte damals unter dem Einfluß der französischen und englischen Muster bereits eine proletarische Literatur, die vor der „naturalistischen" vom Ende des Jahrhunderts die natürliche Gegebenheit und ihren Mut voraus hat. So die lyrischen „Armesünderstimmen" (1845), „Sozialen Polizeigeschichten" (1846), das „Buch aus dem Volke" des in der Revolution verschollenen rheinischen Journalisten Ernst Dronke; der Fabrikarbeiterroman „Weiße Sklaven oder die Leiden des Volkes" (1845) von Ernst Willkomm (s. u. S. 397); die sozialdemokratischen Novellen „Aus drei Jahrhunderten" (1851) des böhmischen Genossen Gutzkows und Wienbargs Uffo Horn. Den „Adel der Arbeit" predigen mit Eugen Sueschen Mitteln der Weberroman von Eichholz „Die Schicksale eines Proletariers", ebenso der geheimbündlerische von Oelckers „Fürst und Proletarier" (beide 1846). Wie ein Aristokrat von diesem Ideal zurückkommt, der selber Arbeiter wird, wie Ende des Jahrhunderts die Kandidaten der Theologie, lehrt der überall anzutreffende Freiherr von Ungern-Sternberg in seinem Roman „Paul" (1845).

Noch glaubte man alle diese Stimmen mit materiellen Maßnahmen beschwören zu können. Daß die materielle Not mit der sittlichen eng zusammenhänge, ja darin ihren letzten Grund habe, wurde zur „romantischen" Anschauung.

Es bewährte sich damals an seiner eigenen Zeitphilosophie, was Hegels Geschichtslogik als das Schlußverfahren des Zeitfortschritts, „Dialektik des historischen Prozesses" gekennzeichnet hatte: die Antithese, der Sprung ins Gegenteil. Das völlig materialistisch gewordene Denken der Zeit, dessen Absturz von den Höhen des Hegelschen unbedingten Geistes in Ludwig Feuerbach

(1804—1872) zur Erscheinung kommt, erwartete alles Heil von den Fortschritten der Naturwissenschaften und ihrer Technik, der Chemie und ihrer Anwendungen. Es konnte nicht ausbleiben, daß deren in die Augen und alle Sinne fallende Erfolge, die zunächst so leicht, bequem und billig schienen, die ewigen Grundlagen der Erkenntnis des Geistes und seiner Kraft untergruben, die schwer verständlich waren und Schweres dem Weltverstande abforderten. Gleichwohl ging nicht von diesen strengen (exakten) Wissenschaften, sondern von den uralten medizinischen Voraussetzungen des Materialismus der Angriff aus.

Anfangs der fünfziger Jahre erschien des Holländers Moleschott „Kreislauf des Lebens", der ja schon nach dem biblischen Fluche und allen Aschermittwochspredigern seit Adam „von Kot zu Kot" führt. Die sehr geheimen „Eigenschaften" dieses Kotes dünkten dem neuen Massenpublikum weit mehr als die geheimnisvolle „Lebenskraft" des Chemikers Justus Liebig: einleuchtende und genügende Lösung des Lebensrätsels. Moleschotts Schüler Ludwig Büchner (1824—1899), der Bruder des Dichters, machte in seinem gleichfalls massenhaft verbreiteten „Kraft und Stoff" den Gedanken noch zu einer verwickelten Kräftewirkung, Naturerscheinung („Phänomen") der Materie. Dagegen vermaß sich der schon in seinem Äußern stark materielle Gießener Professor und Paulskirchenredner Karl Vogt gegen die „Struwelpeter" und den „Köhlerglauben" der veralteten Wissenschaft, die Göttinger Rudolf Wagner, Hermann Lotze: daß der Geist eine „Absonderung des menschlichen Gehirns darstelle, wie die Galle von der Leber, der Speichel von den Drüsen der Zunge, der Urin von der Niere". Die Philosophie zog sich vor dieser „Barbiergesellenweisheit" mit Schopenhauer grollend ins „Nirwana", das selige Nichts zurück.

In der „Philosophie des Unbewußten" (1869) des gelähmten preußischen Offiziers Eduard von Hartmann (1842—1906) steigerte sich sein Pessimismus zu der Idee eines allgemeinen Selbstmordentschlusses der mit Bewußtsein ausgestatteten Erdenbewohner. Durch die Telegraphie überall gleichzeitig zur Tat geworden, mußte ein solcher die Vernichtigung des gesamten Weltalls zur Folge haben. Bei der „Teilung der Arbeit" der sich immer aus-

schließlicher auf die Sondergebiete der „Spezialisten" einrichtenden Wissenschaft ward der Philosophie ihr bescheidenes Plätzchen eingeräumt. Als Seelenberechnungskunde empfahl sie die in mathematischem Gewande auftretende Psychologie des Nachfolgers Kants auf dem Königsberger Lehrstuhl Joh. Fr. Herbart (1776—1841), dessen Werke in den fünfziger Jahren gesammelt hervortraten und die Erziehungslehre zumal in Süddeutschland und Österreich ausschließlich beeinflußten. Auf physikalischer Grundlage als „Psychophysik" (1860), Seelenkörperlehre, aufgefaßt, ward diese mathematische Seelenberechnung die Zuflucht für einen poetisch veranlagten Schüler Schellings, wie den Leipziger Professor der Physik (seit 1834) Gustav Theodor Fechner (1801—1887).

Er führt den Begriff der „Schwelle des Bewußtseins" ein, von der die jetzt so ausschließlich berücksichtigten materiellen Vorgänge abhängig sind; daß sie jenseits dieser Schwelle sich im Geistigen verlieren. Der ganze Materialismus also steht und fällt mit dem auf eine so kurze und schwankende Auffassungsreihe eingeschränkten menschlichen Bewußtsein. Mit solchen Hilfen erhob sich Fechner als übersinnlich-sinnlicher Naturforscher und Ästhetiker insoweit über die materialistische Kotwissenschaft, daß er die alten pythagoreisch-neuplatonisch-Schellingschen Lehren der Allbeseelung und eine gnostische, das ist mythisch-mystische Form der christlichen Gottesidee ihr gegenüber vertreten konnte. Lediglich auf eine neue Lebensstufe, wie die der Geburt zum Leben, bereitet vor „Das Büchlein vom Leben nach dem Tode" (1836). „Nanna", das ist Baldurs, des germanischen Lichtgottes, Gattin, nach Uhlands Deutung die Blüte, die Blumenwelt, unterrichtet „über das Seelenleben der Pflanzen" in einem vorauszusetzenden Allbewußtsein (1848). Beides wird fast astrologisch — nach den Lehren des Sternenglaubens — ausgebaut im „Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkt der Naturbetrachtung" (III, 1851). Als Dichter „Dr. Mises" hat Fechner schon seit den zwanziger Jahren mit Lichtenbergscher Satire und Jean Paulschem Humor die funkelnagelneue materialistische Welterklärung der Quacksalber und Pillendreher, wie die pessimistische der Nirwanaphilosophen treffend beleuchtet: „Beweis, daß der Mond aus Jodine besteht", 1839; „Schutzmittel für die Cholera", 1837; vier Paradoxe, 1846 — „Der Schatten ist lebendig ... Der Raum hat vier Dimensionen ... Es gibt Hexerei ... Die Welt ist nicht durch ein ursprünglich schaffendes, sondern zerstörendes Prinzip entstanden —" Aber derlei Humor wissenschaftlich

recht zu verstehen, war Poesie erforderlich. Sonst weisen solche Sätze nur zu ernsthaft — sogar Fechners Kollegen in der Physik, Prof. Zöllner! — auf die andere große Gefahr, die wie immer in solchen Zeiten unmittelbar neben dem Materialismus damals emporsteigt: auf den „Spiritismus", die „Experimente mit Geistermaterialisationen", die „Theosophie" und wie all die modernen wissenschaftlich klingenden Bezeichnungen für uraltes Zauber- und Geheimlehrwesen jetzt lauten mögen.

Die platt-nüchterne Einschränkung auf eine wiederum ganz materialistisch bestimmte Art der „geistigen Gesundheit", die jetzt dagegen aufgerufen wird, wendet sich bald gegen jede Art von Geist und vornehmlich gegen den der Poesie. Der Mangel eines sicheren erkenntnistheoretischen Prinzips, wie es Kants Kritik der reinen Vernunft seiner Zeit als Ideal vorgestellt hatte, jenes Geistes der Unterscheidung, wie ihn jedenfalls nur der kritische Idealismus reiner Philosophie im Bunde mit echter Religiosität zu geben vermag, macht sich überall fühlbar. Voll Entsagung zeigen damals (1865) der kritisch-philosophische Geschichtschreiber des Materialismus Albert Lange (in Zürich und Marburg) und der Göttinger Philosoph der menschlichen Geisteswelt, des „Mikrokosmos", Hermann Lotze seine völlige Aussichtslosigkeit in dieser Zeit. Alles über die Natur hinausgehende (metaphysische) Denken ward „Begriffsdichtung" für die Schule der „Tatsachen" und „Naturgesetze", die sich nach dem Hauptwerke (1830—1842) ihres französischen Begründers Aug. Comte die „positivistische" nannte. Im alten Lande der Sinnenerfahrungs- und Nützlichkeitsverstandesphilosophie (s. Bd. I, S. 553 f.), in England, übertrug John Stuart Mill die positivistischen Lehren auf die Logik und Politik („Freihandel"); Alex. Bain und Herbert Spencer die deutsch-materialistischen auf eine Ethik des allgemeinen Wohlbefindens und eine Gesellschaftslehre der instinktiven (biologischen) Lebensprozesse: „Soziologie"; Harry Thomas Buckle sogar auf eine Kulturgeschichte, deren „Fortschritte" auf den „Luxus" zurückgeführt werden.

Das von Hegel in der Philosophie wieder tot gesagte Gewissen (s. o. S. 274) wird da mit allem Schaugepränge „funktioneller" Formeln und „empirischer" Tatsachen zu Grabe getragen. Es ist nur ein zufälliger

und aus angelernten Rücksichten zusammengesetzter Begleitumstand des allgemeinen „Grundgesetzes", das Angenehme zu erstreben und das Unangenehme zu vermeiden. „Die Türkin," so lautet ein „schlagender Beweis" Bains, „die auf der Straße ihr Gesicht enthüllt, fühlt größere Gewissensbisse, als wenn sie ihr Kind getötet hat." Die Wahrhaftigkeit ist keine unbedingte Regel, weil die Menschen „stets die Notlüge gebilligt haben". Ebensowenig gibt es eine Gerechtigkeit, die dem allgemeinen Wohlbehagen widerspricht.

Daß gerade die Führer dieser materialistischen Bewegung (Comte, Buckle, Spencer) im Mystizismus übernatürlicher Geheimlehren endeten, erfuhr das große Publikum nicht. Dagegen wurde ihm seit den sechziger Jahren mit wahren Tamtamschlägen, an denen sich der Jenaer Naturforscher Ernst Häckel (1834 bis 1919) im Verlaufe des Jahrhunderts ansteigend, zuletzt als Altmeister beteiligte, die Lehre des englischen Tierforschers Charles Darwin als ihr Kern verkündet: „Der Mensch stammt vom Tiere, vom Affen ab. Es gibt auch hier keine Grenze zwischen den Arten: weder in der Moral, im Gewissen, noch in der Sprache, noch in der Religion. Die Selbstsucht im Kampfe ums Dasein (struggle for life) bewirkt auf materiellem Wege (‚Entwicklungsmechanik', physiologische ‚Vererbung') die Erhaltung und Erhöhung der Arten (Rassen)." Das, wovon der besonnene Naturforscher am Schlusse zuerst zurückkam, was er seinem Freunde Spencer am entscheidenden Punkte bestritt, die Anwendbarkeit auf die eigentümlichen Grundfragen der Geisteswissenschaft (Ursprung der Sprache, Erklärung des Guten und Bösen aus physiologischer Vererbung usf.), das gerade blendete die Masse und gewann so ihre Führer. So wurde vermittels des allgemeinen Zuges der gesunkenen menschlichen Natur zur Brutalität und Seelenlosigkeit das erreicht, was Goethe (vgl. S. 105) mit seiner Allmenschlichkeit und Harmonie nicht durchzusetzen, geschweige denn vor das große Publikum zu bringen vermochte: die allgemeine Anerkennung der Entwicklungslehre. Die Entfaltung des Menschheitsgedankens in der Geschichte stand vor einem großen Bruch. Das Ansehen des biblischen Schöpfungsberichts mit seiner tiefen, ungewaschenen Augen freilich nicht erkennbaren Wahrheit, seinen feinen und allerfeinsten Bezie-

hungen zum Gottes- und Menschheitsglauben schien vernichtet. Was nach Horaz gerade für den Dichter „einstens Weisheit war“, die Uroffenbarung der Menschlichkeit im Geiste des „Sehers“ der Natur, war nur noch ein Gespött des Marktes.

* 67 *

Geistliche Dichtung

Nicht zufällig erzeugte diese Zeit wieder eine strenggläubige geistliche Dichtung, unabhängig von der weltlichen Literatur, wie im klassischen und romantischen Zeitalter; wo die Witschel und Zschokke Empfindsamkeit und Rationalismus, Klopstock, Kant und Herder, Wackenroder und Friedrich Schlegel die Theologie der geistlichen Dichtung besorgten, wo weltliche Poeten, die Gellert, Claudius und Salis, Novalis, Brentano und seine Freundin Luise Hensel, die wirksamsten Kirchenlieder dichteten.

Nicht vorwiegend die „Angst vor dem Umsturz“, wie man immer meint, erzeugte sie. Sonst hätte sie am ehesten nach der großen Revolution unter der Napoleonischen Herrschaft einsetzen müssen, wo der weltliche Einfluß gerade am merklichsten wird: im Süden bei dem Generalvikar Dalbergs, dem Günstling Napoleons, dem vom Papst nicht bestätigten Konstanzer Bistumsverweser Ign. Heinr. Freiherrn von Wessenberg (1774—1860), einem ebenso begabten wie von den Literarhistorikern wenig beachteten Dichter freiheitlicher Humanität; im Norden etwa bei dem Bremenser Pastor Fr. Adolf Krummacher (1768—1845), dem Sänger des christlichen Familien-„Festbüchleins“ und der „Kinderwelt“, dem Verpflanzer Herderscher „Parabeln“, „Apologen (Fabeln!) und Paramythien“ in die Naturreiche, die Pflanzen- und Tierwelt, ja selbst die ihrer leblos tönenden Erscheinungen, Quellen und Winde.

Alle jene wechselnden Richtungen der weltlichen Literatur boten der geistlichen Dichtung doch immer noch das, was schon ihr Name voraussetzt: ein Geistiges. Mit dem Fleisch der Emanzipationsliteratur und dem Kot, in den die materialistische Philosophie alles auflöst, konnte sie nichts anfangen. Es schloß sich der wiedererwachten Orthodoxie in den Kirchen aller Bekenntnisse an.

Deren Wurzeln liegen in den Freiheitskriegen. Nicht zum wenigsten hat die religiöse Weihe ihrer Dichter, Schenkendorfs, Arndts, zu ihrer Erneuerung im Geiste des Volkes und der Jugend beigetragen. Arndts Schrift „Von dem Wort und dem Kirchenlied" gab (1819) den Anstoß zu der eigensten und verdienstvollsten Tätigkeit des Jahrhunderts auf diesem Gebiete: der Reform des Gesangbuchs nach dem ursprünglichen Bestande und Wortlaute seiner alten Liedertexte, die vom Rationalismus des achtzehnten im prosaischen Geiste seiner Welt „modernisiert", das heißt verflacht, verwässert oder durch neue seines Fabrikats ersetzt worden waren.

Den Umschlag in der Literatur mögen zwei Daten vergegenwärtigen. 1821 erschien der Roman „Theodor oder des Zweiflers Weihe" — noch ganz im Geiste Herders und des Jenenser Religionsphilosophen des „Wissens, Glaubens und Ahnens" Fries — von dem burschenschaftsfreundlichen Theologieprofessor de Wette. 1823 stellte ihm der Berliner Erneuerer der pietistischen „Erweckung" August Tholuck (1799 bis 1877) „Die Lehre von der Sünde und vom Versöhner oder die wahre Weihe des Zweiflers" entgegen: eines der eindrucksvollsten Bücher der Zeit, das ebenso als Stein des Anstoßes in der alten klassischen Dichtung (bei Platen in der „Gabel") wie als Wegbahner der neuen geistlichen (bei K. Phil. Spitta) begegnet. Eröffnet wurde diese ganz natürlich in Schwaben, wo Leben und Dichtung den biblisch-religiösen Grundton noch am stärksten bewahrt hatten. Hier wagte 1829 ein Stuttgarter Vikar, später Stadtpfarrer als Nachfolger Schwabs, Albert Knapp (1798 bis 1864) zuerst wieder „Christliche Gedichte" seinem Erlöser zuzueignen. Ihm folgte 1848 der dortige Oberhofprediger Karl von Grüneisen, der Literarhistoriker Nikolaus Manuels, mit einem „Christlichen Handbuch in Gebeten und Liedern"; 1857 dessen späterer Nachfolger Karl von Gerok (1815—1890) mit seinen „Palmblättern", einem der stärksten Erfolge in der ganzen Literatur des Jahrhunderts. Noch 1875 in den „Gedichten" des Stuttgarter Hochschulprofessors für Literatur Karl Weitbrecht (1847—1904), der mit seinem Bruder, dem Pfarrer Richard W., sonst in die Reihe der stammes- und mundartlichen Erzähler gehört (s. u. S. 403 f., „Geschichten aus 'em Schwobaland"), treffen wir auf sehr feine und reine Töne christlichen Empfindens, die dem ursprünglichen Theologen angehören.

Schlichter und kunstloser, aber oft von herzgewinnender Wärme, darum wohl auch am meisten in die Kirchen, sogar des Auslandes, ge-

drungen sind die geistlichen Lieder, die der hannoverische Superintendent K. Phil. Spitta (1801—1859) zuerst 1833 unter dem biblischen Titel „Psalter und Harfe" (Psalm 57, 9) sammelte. Schwäbischen Anregungen danken auch die „Frommen Lieder" 1852 und Gedichte des fürstlich reußischen Pfarrers und Kirchenrats Jul. Sturm (1816—1896) ihren eigentümlichen, zwanglosen, selbst neckischen, der Natur, dem Familienleben und der vaterländischen Geschichte zugewandten Charakter. Denn es eignet der geistlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts, daß sie nicht mehr bloß — wie in dem Schweizer Sänger Zwinglis und Kalvins: Abraham Emanuel Fröhlich (1796—1865) seit 1825 und dem Thüringer Liederdichter der Kinderfrömmigkeit Wilh. Hey (1790—1854) seit 1836 — mit der erziehlichen Tierfabel, sondern jetzt auch mit dem weltlichen Stammes- und Nationalruhm ihren Bund schließen. So dichtete Knapp 1839 einen „Zyklus von Gedichten: Hohenstaufen", die den besonderen Beifall Schellings fanden, Gerok im Jahre 1871 „Deutsche Ostern", Zeitgedichte der Einheitssiege. Nicht bloß neu- und altdeutsches Heldentum mit biblischem, sondern sogar Klassisches mit Christlichem zu paaren wußte die Dichtung (seit 1839) des schwäbischen Pfarrers Friedr. Jul. Krais; und mit höheren Ansprüchen — in den Dramen „Gudrun", „Polyxena", „Judas Ischariot" — der bückeburgische konservative Politiker Viktor von Strauß und Torney (1809—1899), der seiner kirchlichen Gesinnung in „Liedern aus der Gemeine" (1843), „Das Kirchenjahr im Hause" (1845), „Auf Tod und Leben" Ausdruck gab. Als geistlicher und frommer Familiendichter verdient im Norden der Freiheitskriegs-Freiwillige Stettiner Gymnasialprofessor Ludwig Giesebrecht (1792—1873), der Oheim des Geschichtschreibers der deutschen Kaiserzeit, nicht die heutige Vergessenheit („Gedichte" seit 1836; auch schon Plattdeutsches, s. u. S. 409 f.). Auch die berühmten norddeutschen Kanzelredner Friedr. Wilh. Krummacher (Sohn von Adolf, S. 387), „Elias der Thisbit", und Rudolf Kögel, ein Schüler Tholucks, der spätere Herausgeber des 1833 von Knapp begründeten geistlich-poetischen Jahrbuchs „Christoterpe", haben das geistliche Lied zum Bundesgenossen in ihrem Kampfe gegen den materialistisch-liberalen Zeitgeist gemacht.

Auf katholischer Seite kann bei der geringeren Bedeutung des deutschen Volksgesanges für die kirchliche Liturgie die neue Welle der geistlichen Dichtung nicht so merklich einsetzen. Doch auch hier das gleiche Bild: Bevorzugung der deutschen Dichtung vor der zu Feuerbach und Strauß fortschreitenden Wissenschaft.

So bezeugt der damalige Zutritt der Mönche, zuerst der Benediktiner Gall Morel in der Schweiz, Beda Weber in Tirol, sowie der Kir-

chenfürsten, des westfälischen Fürstbischofs von Breslau Melchior von Diepenbrock und des Kölner Erzbischofs Johannes von Geissel (aus der bayrischen Pfalz), daß die deutsche geistliche Dichtung in ihrer Bedeutung für die Zeit auch hier jetzt anders gewürdigt wird. Sie wird jetzt als Ausdruck des Martyriums gerühmt und verbreitet, wie bei dem Berater des Kölner Erzbischofs von Droste-Vischering, Eduard Michelis, während seiner Haft in dessen Kirchenstreite mit dem preußischen Staate (1837—1840). Lehrt doch dieser vielberufene und in die Literatur aller Bekenntnisse (s. o. S. 288) tiefeingreifende Streit, daß wir es hier mit der gleichen Wandlung zu tun haben wie bei den Protestanten. Er betraf neben der dadurch in den Mittelpunkt der Romanfabrik (s. o. S. 273) gerückten Frage über die Mischehen vornehmlich das Vorgehen der Kirche gegen den sogenannten „Hermesianismus“ auf den Universitäten, das heißt den Rationalismus in der katholischen Theologie (nach dem Bonner Professor der Dogmatik Georg Hermes, † 1831). Der streitbare Erzbischof, ein altes Mitglied des Galitzinschen Kreises in Münster (s. o. S. 20), wie sein Nachfolger Geissel, spielen also die deutsche geistliche Dichtung aus gegen den Geist der weltlichen Literatur, der inzwischen zu Feuerbach und Dav. Fr. Strauß (s. o. S. 361) fortgeschritten ist.

Wir haben Proben von dem Kampfe zwischen Geistlichem und Weltlichem in dieser Dichtung selbst: so in den elegischen Gedichten (1840) des Aachener Stiftsherrn Wilhelm Smets, eines Sohnes der berühmten Schauspielerin Sophie Schröder, der erst in seinem zwanzigsten Jahre von seiner Mutter hörte; vornehmlich aber in dem erschütternden Ringen mit dem Zeitgeist, welches das „Geistliche Jahr“ (um 1845) der Annette von Droste-Hülshoff erfüllt. Der Gedanke, an die Sonn- und Festtagsevangelien des Jahres angstvoll hoffende poetische Betrachtungen zu knüpfen, den wir auch sonst in der damaligen geistlichen Dichtung (oben bei von Strauß und Torney) ausgeführt finden, scheint auf den Vertreter einer katholisierenden Bewegung (Oxford movement) in der englischen Hochkirche zurückzugehen: John Keble, dessen „Christliches Jahr“ (The Christian Year) zuerst 1827 erschien. Auch der Herausgeber des „Geistlichen Jahres“ seiner Freundin von Droste, der früh erblindete Professor in Münster Christoph Bernhard Schlüter, gehört mit seinen Sonetten „Welt und Glaube“ in diese Reihe. In die Romantik zurück führt Joseph Görres' Sohn Guido in seinen „Marienliedern“ (1842), doch schon mit dem streng kirchlichen Zusatz „zur Feier der Maiandacht“, und seinem von Wilh. Kaulbach mit Bildern versehenen „Deutschen Hausbuch“ (1846/47), in dem zum Teil die obigen Namen das erste Mal auftreten.

In den festen Gleisen des nach der Kirche gerichteten geistlichen Liedes fand die Konvertitendichtung der Romantik jetzt ihre ge-

gebene Straße. Hier übertraf Luise Hensel, die Erzieherin und spätere Klosterlehrerin, ihren genialen Verehrer Klemens Brentano (s. o. S. 243). Jedes Kind kann ihr das Abendlied „Müde bin ich, geh zur Ruh" nachsingen; jeder Bibelfreund ihr nachsprechen: „Immer wieder muß ich lesen in dem alten heil'gen Buch"... Sie wurden veröffentlicht, verstreut seit 1818 in Fr. Försters romantischer Sammlung „Sängerfahrt", zuletzt gesammelt (1869) von Schlüter. Hier gewann Eichendorff in dem Hamburger Notar Leberecht Dreves (Vater des Hymnologen Guido Maria Dr.),der schon 1843 hanseatische Freiheitslieder in Görres' Geiste gegen Herwegh gedichtet hatte, ein literarisches Patenkind als seinen Vertreter im Kirchengesange („Lieder der Kirche" 1846, Nachdichtungen nach altchristlichen Hymnen). Daß der Konvertitenroman in dieser Folge besonders angeregt wurde, sehen wir an mehreren Stellen der literarhistorischen Entwicklung (s. oben S. 288, unten S. 558). Die in alle Lebenskreise dringende und alle Verhältnisse zersetzende materialistische Philosophie erklärt im letzten Grunde diese eigentümliche Erscheinung der Literatur des 19. Jahrhunderts, deren in keinen besonderen Zusammenhang fallende Proben hier einzureihen wären.

Auch in den höheren Gattungen der Dichtung sucht sich der Katholizismus jetzt geltend zu machen.

Mit einem religiösen Lehrgedicht gerade für die poetischen Zweifler „Die Welt ein Epos" begann 1844 der Wiener Dominikaner Sebastian Brunner (1814—1893), um in der Folge diesen Grundgedanken — der Poetisierung der Welt — ganz satirisch und derb humoristisch zu wenden. „Der Nebeljungen Lied" greift (1845) unter diesem das Nationalepos parodierenden Titel in Heineschen Verschen die politischen Lyriker der Revolution an; „Die Prinzenschule von Möpselglück" (1848) die politisierenden Professoren in der Frankfurter Paulskirche. „Blöde Ritter", „Schreiberknechte", „Genies Malheur und Glück" sprechen gleichfalls in diesem Sinne für sich selbst. Eine ähnliche lebhafte Stachelversnatur ist der als Kanonikus in München verstorbene bayrische Schwabe Johannes Schrott („Bienen" 1868).

Milder in Tönen und Formen der alten Minnesänger treten die christlichen Gedichte des Münchner Gymnasialprofessors Chr. Friedr. Beck (1843) der Revolution entgegen. Durch väterliche Beziehungen noch mit Stolberg und Bischof Sailer in Zusammenhang, wußte er den Offenbarungsglauben, in einem Lehrgedicht „Theophanie" (1855), mit griechischer Heldenverehrung zu vereinen. Seine Tragödie „Telephos" (1858) behandelt jenen Sohn des Herkules, den Achilles mit demselben Speere heilen

mußte, mit dem er ihn verwundete, um von ihm den Weg nach Ilion zu erfahren. Die großen Erwartungen für ein katholisches Epos und Drama, die man an den Erfolg der Redwitzschen Amaranth (s. o. S. 344) knüpfte, erfüllte dieser selbst nicht: weder damals mit seinem verunglückten Trauerspiel „Sieglinde" (1853) aus der Zeit des Kaisermordes an Albrecht von Österreich, das in einem tödlichen Dauerlauf der Heldin gipfelt; noch später in einem modernen Epos „Odilo" (1878), in dem der frühere Apokalyptiker der materialistisch-liberalen Weltanschauung einen Mönch sich zum liberalen Arzt entwickeln läßt. Immerhin hatte Redwitz auf dem Theater der fünfziger Jahre Erfolge zu verzeichnen — freilich weniger mit dem katholischen Märtyrerdrama „Thomas Morus" über diesen charakterfesten Kanzler des frevlerischen englischen Reformationskönigs Heinrich VIII., als mit Prunkstücken aus der großen Vergangenheit des deutschen Bürgertums, „Philippine Welser" von Augsburg, dem „Zunftmeister von Nürnberg". Er wurde so der Anführer einer ganzen Reihe katholischer Dichter, die im Epos deutschen Waldeszauber der Sage, des Märchens mit historisch-politischen Spiegelungen ihrer Zeit zu verbinden, auf dem Theater Märtyrer- und andere edle Katholikengestalten der Geschichte zu erwecken suchten.

Am weitesten hierin geht der westfälische Rechtsanwalt Joseph Pape. Er läßt (1854) im Epos „den treuen Eckart" als politischen Propheten des Verfalls des fränkischen Kaiserreichs auftreten. „Schneewittchen vom Graal" (1856) führt er, in Nibelungenversen, als Kaiserbraut in den Kölner Dom zur Zeit des Interregnums und des Scholastikers Albertus Magnus. Auf dem Theater verherrlichte er u. a. (1857) „Friedrich von Spee" (s. Bd. I, S. 519). In eine strengere Zeit der kirchlichen Dichtung weist (1868) „Das apokalyptische Weib und ihr Herrschersohn"; wo der Westfale Fr. Wilh. Helle sogar dem Klopstockschen Messias in dessen Versmaß ein streng kirchliches Gegenstück in drei Bänden (1870—1886) gegenüberzustellen bereit war. Redwitzs Spuren folgte 1854 auch der Würzburger Gymnasiallehrer Edmund Behringer († als Rektor in Aschaffenburg) mit der lyrisch-epischen Dichtung über eine Allgäuer Sage „Das Felsenkreuz". Später (1878) treffen wir ihn als Seher der welthistorischen Wirksamkeit der „Apostel des Herrn". In diese neue Entwicklungsreihe gehört dann auch der mit satirischen Parodien Heines auftretende Erfolgträger dieser Dichtung, der westfälische Arzt und preußische Zentrumsabgeordnete Wilhelm Weber (s. u. S. 558).

Die neue „Kulturkampfs"phase der kirchlichen Dichtung (s. u. S. 542) bezeichnet zuerst der Pfälzer Jurist Wilhelm Molitor, der die Priesterweihe nahm, um in Verfolger-, Bekenner-, Märtyrerdramen aus der Zeit des jungen Christentums seine Parteinahme für die Kirche zu be-

tätigen: „Maria Magdalena“ 1863, „Julian Apostata“ 1866, wo u. a. auch der in Deutschland lebende Norweger Henrik Ibsen diesen Stoff in „Kaiser und Galiläer“ 1873 aufgriff. Aber die Bühne dafür fehlte bereits. Bitter beklagt dies die dramatisch veranlagte Tochter Emilie des Münchner Obermedizinalrats Nepomuk Ringseis (s. o. S. 245 f.), deren christlich-dichterischer Trieb sich schließlich in einem großen Marienepos auslebte („Der Königin Lied“ in drei Teilen 1889—1893). In der „Sibylle von Tibur“ (1858), einer Art Monodrama, das sich ganz um die prophetische Heldin bewegt, wie in dem Grimmschen Märchenspiel „Die Getreue“ (1862) hat Emilie Ringseis die beiden Seiten des idealen Frauencharakters, die geistliche und die weltliche, im dramatischen Bilde zu gestalten gesucht.

Im Protestantismus brachten die stark betonten Gedenktage der Reformation (vgl. o. S. 266) immer neue dramatische und epische Verherrlichungen ihrer Helden bis auf „Gustav Adolfs Tod“ (1832, Drama von Fr. Förster, s. o. S. 391). Nur das epische Luthergedicht (1834) des um die Märchenforschung verdienten Meininger Bibliothekars Ludwig Bechstein (1801—1860) hat daraus Anerkennung gefunden. Ein episches Gedicht aus Bechsteins Nachlaß „Thüringens Königshaus, sein Fluch und sein Fall“ (1865) behandelt in Form und Geist dieses Spätromantikers den Sieg des fränkischen Christentums über das germanische Heidentum, wie wir es auch noch im Kampfe mit anderen Stämmen von geistlicher Dichtung gefeiert antreffen werden (s. u. S. 558). Im übrigen bemächtigt sich die christliche Tendenz hier der Erzählungsliteratur, wie wir das (o. S. 197) sogar unmittelbar im Gegensatz gegen ein Goethisches Werk schon anmerken konnten.

Der Prediger auf der Hallig Nordstrandischmoor an der Küste von Nordfriesland Joh. Christoph Biernatzki (1795—1840) wurde durch die große Sturmflut des Jahres 1825 zur religiösen Dichtung erzogen. Einem Lehrgedichte „Der Glaube“, zum Besten seiner zugrunde gerichteten Gemeinde, folgten religiöse Novellen, die durch den Titel der ersten, „Wege zum Glauben“ (1835), gekennzeichnet sind. Ihr Meisterstück, „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eilande in der Nordsee“ (zuerst 1836), gestaltet jenes furchtbare Erlebnis zu einer menschlich ergreifenden und religiös erhebenden Darstellung des bittern, stets gefährdeten Menschenlebens auf jenen flachen Grasfeldern inmitten der Flut, das dennoch mit so zäher Treue an seiner tückischen Heimat hängt.

Gemeindenot führte auch den holsteinschen Pfarrer Nikolaus Fries, einen Schüler Tholucks, seit den sechziger Jahren auf dies Gebiet

der Literatur: „Bilderbuch zum heiligen Vaterunser“ in neun Erzählungen; „Unseres Herrgotts Handlanger“, „Das Haus auf Sand gebaut“, „In den Schwachen mächtig“. Rege betätigte sich von den vierziger Jahren bis in die siebziger Jahre als Erzähler von „Lebensführungen“, religiösen, sozialen und politischen Bekehrungen der oben (S. 389) angeführte Viktor von Strauß. Am wirksamsten wurden darin im neuen Reich „Die Erzählungen für das Volk“ des Berliner Hofpredigers Emil Frommel (aus Karlsruhe, 1828—1896; seine Jugend und deren Umwelt behandeln die Schilderungen 1867 „Aus der Familienchronik eines geistlichen Herrn“). Den Ruf des „christlichen Humoristen“ erwarb sich der Bremer Pastor Otto Funcke (1836—1910; seit 1869: „Reisebilder und Heimatsklänge“, „Schule des Lebens“, „Reisegedanken und Gedankenreisen eines Emeritus“). Besonders entgegenkommend erwies sich dieser Literatur bei ihrem Aufkommen noch die deutsche Frauenwelt.

Als „die Bahnbrecherin auf dem Gebiete der christlichen Novelle“ gilt ihr die Magdeburger Predigerstochter Marie Scheele (1817—1857), Frau des gleichfalls, auch als ihr Biograph, schriftstellerisch tätigen konservativen Rittergutsbesitzers Philipp Nathusius (s. o. S. 272), der mit ihr auf seinem Gute am Harz ein Knabenrettungs- und Bruderhaus begründete. Ihr „Tagebuch eines armen Fräuleins“, das ein edler Werber „aus Angst und Not befreit“, schildert (1854) das erwachende Liebesleben einer reinen, ihres Eindrucks unbewußten Mädchenseele ebenso zart und innig, wie ihr hinterlassener Roman „Elisabeth“ (1858) ein lebenskräftiges Urbild der Ehe entwirft. Die schwäbische Erzählerin Ottilie Rooschütz, Frau des Tübinger Gymnasialprofessors Wildermuth (1817—1877), wirkt ganz als Lebensbeschreiberin in ihren „Schwäbischen Pfarrhäusern“ (1852 bis 1854 in „Bildern und Geschichten aus Schwaben“), ihren Lebensbildern „Aus dem Frauenleben“ (1855) der alten Zeit („Olympia Morata“, eine zur Zeit der Gegenreformation nach Heidelberg verheiratete italienische Dichterin) wie der Gegenwart („Auguste“ 1858). Der theologisch und literarisch enttäuschte Hermann Kurz (1813—1873) mochte dem Erfolg ihrer „Schwäbischen Pfarrhäuser“ das gallige Spottbild von den „Beiden Tubus“ (Fernröhren) entgegensetzen, durch die sich zwei schwäbische Pfarrer, ein satter und ein hungriger, aus der Ferne zwar bewundern, in der Nähe aber sofort durchschauen und verfeinden

Das Landesexamen ihrer Söhne, bei dem sie sich kennen lernen, nimmt eine besondere Seite der Wildermuthschen Schriftstellerei aufs Korn. Sie führt nämlich diese Literatur über auf das sich nahe mit ihr berührende Gebiet der landsmannschaftlichen, zum Teil mundartlichen und kulturgeschichtlichen Erzählung (Dorfgeschichte), das bald zu behandeln sein wird; wie auf das besondere Gebiet der Jugendliteratur, das sich der Behandlung durch die allgemeine Literaturgeschichte entzieht.

Anderes dagegen, worauf wir in politischem Zusammenhange noch kommen müssen (s. u. S. 483), führt in die Wolke von Streit, Haß und Parteiwut, die diese Literatur des „Pietismus“ erregte. Um der damaligen Herabziehung dieses literarhistorischen Ausdrucks zum Schimpfwort zu begegnen, erneuerte einer ihrer Verfasser, der erzgebirgische Pastor August Wildenhahn (schon 1842), das Lebensbild des edlen „Spener“ (vgl. Bd. I, S. 519). Den Höhepunkt dieser Erregung bezeichnet (1854) ein namenlos gebliebener Roman aller sieben Hauptsünden aus dem orthodoxen Lager, der den Feinden schon im Titel die höhnische Verheißung der Schlange aus dem Paradiese entgegenschleudert: „Eritis sicut Deus“, Ihr werdet wie Gott sein. In der neuen Heimstätte für die innere Mission in Deutschland, dem „Rauhen Hause“ des Hamburgers Joh. Hinrich Wichern (1808 bis 1881) erschienen später „Aufschlüsse“, in denen der Verfasser (anscheinend eine Verfasserin, man beachte „Elisabeths Tagebuch“ und den „Entscheidenden Bruder“, einen Theologen!) das Ganze für eine Eingebung des letzten Jahrzehnts erklärte. Die literarischen Eindrücke, seit „das Erscheinen von Strauß' Leben Jesu den Nebel ... des modernen Wissens ... niedergeschlagen“, verweben sich mit Anspielungen auf das persönliche Auftreten bekannter Hegelianer. Hier wird noch immer in der Hegelschen Philosophie (s. o. S. 274 f.) die große Schuld der Zeit gesehen; während die Evangelische Kirchenzeitung in ihrem Neujahrsprogramm desselben Jahres auf „das Aufkommen des Materialismus .... als gerechte Vergeltung und ... wahrhaft eine göttliche Ironie“ hinweist: „daß dieselben, welche wähnten, wie Gott zu sein, sich auf einmal von allen Seiten durch Leute ihres eigenen Schlages ... in die Kategorie der Tiere herabgesetzt sehen“.

* 68 *

Volk und Stämme

Es scheint sehr wohlfeil, die geistliche Dichtung des 19. Jahrhunderts des Mangels der Rückwirkung auf den Gang der Literaturgeschichte anzuklagen; sehr ungerecht, von ihr die Kraft und den Widerhall früherer Zeiten, des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation zu verlangen. Um die Mitte der vierziger Jahre erschienen in Stuttgart deutsch die „Gesammelten Werke“ eines Schriftstellers mit dem englischen Namen Charles Sealsfield, der im Romanpublikum dieser Zeit die Rolle des „großen Unbekannten“ der Romantik, Walter Scotts, nach und nach abgelöst hatte. Seine Bücher geben ein lebhaftes Bild von der Umwandlung des deutschen Volksgemütes. An die Stelle der romantischen Sehnsucht nach dem Ewigen ist verzehrende Unruhe und Veränderungssucht, an die des Heimats- und Treugefühls schrankenloses Weltbürgertum auf stets bereiten Freiersfüßen getreten. Diesem Inhalt entspricht die Form: die atemlose Hast der Rede, des sausenden Fadens der Begebenheit, der sich schließlich selbst nicht mehr zu entwirren vermag; die tolle Sprachmengerei von den Klub-, Geschäfts- und Berufssprachen der europäischen Nationen über die der amerikanischen Kolonisten hin bis hinab zu den Naturlauten der Indianer. Vollends der Geist, der dahinter webt, scheint in der Neuen Welt heimischer als in der Alten.

Er läßt den geborenen Amerikaner „Fenimore Cooper“, der damals mit seinen idealisierten Indianern, seinem „Pfadfinder“, seinem „Letzten Mohikaner“ die Alten noch so entzückte, wie später die halbreife Jugend, weit hinter sich in der „republikanischen“ Sicherheit, mit der er den Untergang der „legitimen“ Erben des Landes aus der Überlegenheit der eindringenden Rasse erweist („Der Legitime und die Republikaner“ 1833, vorher englisch unter dem Titel „Tokeah or the white rose“). Er greift in einen wahren Hexenkessel des Klassen-, Massen- und Rassenkampfes, indem er den Leser in seinem zweiten großen Roman „Der Virey (Vizekönig) und die Aristokraten“ (1835) nach „Mexiko im Jahre 1812“ führt, in das Aufstandsbrutnest des eben von seinem europäischen Mutterlande

abgefallenen spanischen Amerika. Mit ganz anders unheimlicher Sachlichkeit als in Paris damals Balzac, der legitimistische Vater der umstürzlerischen naturalistischen Literatur des Jahrhunderts, studiert der Deutschamerikaner in den einzelnen „Lebensbildern aus beiden Hemisphären“ (1835—1837) die neue Gesinnung der „Geldmacher (money-maker) um jeden Preis“, die bald die „moderne“ an sich auch in der Alten Welt werden sollte. Die neuen Grundsätze des „Rassenkampfes“ sollten in ihr gleichfalls schließlich alle anderen überwiegen.

Der in der Schweiz lebende Verfasser veröffentlichte nach jener Gesamtausgabe von 1843 nichts mehr. Erst sein Testament nach seinem Tode 1864 lüftete das Geheimnis seiner Persönlichkeit. Es war ein 1822 nach Amerika entwichener Mönch des Kreuzherrnordensstiftes zu Prag, der gegen Österreich geschrieben hatte („Austria as it is“ 1828) und vom Plantagenbesitzer zum Zeitungsmanne geworden war. Er hieß Karl Postl und stammte von bäuerlicher Abkunft aus Mähren (geboren 1793).

Dieser Pionier des „Amerikanismus“ in Deutschland regte eine ozeanische Abenteurerliteratur an, die nicht zufällig seine letzten Entwicklungen vorwegnimmt. Von der Zerrissenheit des jungen Deutschlands in dem modernen (welt- und judenschmerzlichen) Lebensbilde: „Die Europamüden“ (1838), von den überseeischen Handelsromanen („Familie Auer“ 1855, „Reeder und Matrose“ 1857) des Leipziger und Hamburger Journalisten Ernst Willkomm; über dessen pessimistisches Gegenbild „Der Amerikamüde“ (das ist Nikolaus Lenau; 1856 erschienen) des Wiener Literaten Ferdinand Kürnberger (1823—1879) führt sie zu den eigentlichen Wegbahnern des selbstbewußt wüsten modernen Naturalismus im deutschen Publikum: dem Rheinländer Hans Wachenhusen (1827—1898; „Rom und Sahara“ 1857, „Die Frauen des Kaiserreichs“ 1858, „Was die Straße verschlingt“ 1882) und dem mehr östlich ausschweifenden Wiener Freiherrn Artur Gundaccar von Suttner, dem wahlverwandten Gemahl der bekannten Friedensapostolin Berta von Suttner (s. u. S. 606). Der Mitbegründer der Nationalzeitung Theodor Mügge (1806—1861) schrieb auch einen exotisch-historischen Roman „Toussaint“ (1840) und ist ein Meister der Landschaftsschilderung des Nordens: „Der Vogt von Sylt“ (1851), „Erich Randal“ (1856), besonders der lappische Zauberer „Afraja“ (1854). Der deutsche „Kapitän Marryat“ in der Schilderung „seines Seelebens“ (1837) des Holsteiner Steuermanns Heinrich Smidt erneuerte die kolonialen Erinnerungen aus der Zeit des Großen Kurfürsten von Brandenburg zur Zeit des Traumes von einer deutschen

Flotte. In Marryats humoristisch zwangloser Weise, doch nicht immer mit den harmlosen Mitteln dieses auch der deutschen Jugend so werten englischen Verfassers des „Sigismund Rüstig“ behandelte der Hamburger Auswanderer Friedrich Gerstäcker (1816—1872) sein buntes Abenteurerleben zur See und über See: unter den „Regulatoren (Ausübern des Lynchstrafgesetzes) in Arkansas“, den „Flußpiraten des Mississippi“, auf der Südseeinsel „Tahiti“, in Australien („Die beiden Sträflinge“), „Südamerika und dessen deutsche Kolonien“ usw. Die Missionare sind bereits in moderner Erfolgsberechnung die Prügelknaben dieses Romanschwärmers „nur für Natur“ unter den Wilden. Stark in blutrünstig-verbrecherischer, doch wissenschaftlicher Spannung wirkt auch der Rheinländer Balduin Möllhausen (1825—1905); in deutsch-vaterländischer Weise der Sachse Otto Ruppius (1819—1864) mit seinem amerikanischen „Pedlar“ (Hausierer) und dessen „Vermächtnis“. Ein anderer Sachse, Karl May (1842—1912), hat gegen und um die Wende des Jahrhunderts in christlich gefärbten, tollbunten Abenteurergeschichten das Erbe Sealsfields und seiner Nachtreter zumal bei der Jugend angetreten.

Auf welch wilde Zustände unter ihm, welch ungreifbare Verbrechen von ihm der Materialismus des herrschenden Bürgertums sich gründete, machten mit besonderem Widerhall in Deutschland die Romane von Charles Dickens (Boz) eindringlich. Der humoristische Vorführer seiner mit Nichtigkeiten wichtigtuenden Vereinsmeierei in den „Nachgelassenen Papieren des Pickwickierklubs“ seit 1836 beschränkte sich nicht darauf, sein Spaßmacher zu sein. Schon 1838 zeigten seine „Abenteuer des Oliver Twist“, welche Unterlassungssünden der bürgerlichen Gesellschaft das Elend der verwahrlosten Kinder auf den Straßen Londons verschulden, und welche Verbrecherschule dieser Gesellschaft wiederum daraus erwachse. Seitdem verfolgte Boz in einer für den deutschen bürgerlichen Roman, schon für O. Ludwig, vorbildlichen Weise unablässig den ehernen Kettenring von Ursachen und Wirkungen zwischen der damals, zumal in England, noch die Heuchelmaske vornehmenden Selbstsucht unwürdiger Sieger im „Kampfe ums Dasein“ und dem traurigen Lose der von ihnen Hereingelegten und Niedergetretenen; zwischen dem beschränkten Tatsachen- (matter-of-fact-) Sinn eingebildeter „Jetztzeit“menschen und der verbrecherischen Sinnlosigkeit ihrer Einrichtungen im Erziehungs-, Prozeß- und Schuldgerichtsverfahren (Niklas Ni-

kleby, Martin Chuzzlewit, Dombey und Sohn, Bleakhaus, Klein Dorrit, Harte Zeiten). In einem seiner liebenswürdigsten Helden, „David Copperfield“, hat sich „Boz“ selbst geschildert, seine Familie, sein Geschick, das ihn zum Zeitungsreporter und dadurch zum Schriftsteller machte. Wie sicher und fein weiß dieser „Wirklichkeitsdichter“ die Poesie in der Wirklichkeit aufzudecken, die Unverwüstlichkeit des Guten, die Selbstrache des Bösen, die tiefgeheimen Führungen und Zusammenhänge in den Schicksalen der Menschen bloßzulegen! Die Poesie als Lebenslehrerin läßt „Boz“ nach Anregungen der deutschen Romantik, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, noch einmal mit aller Phantastik in die Wirklichkeit eintreten in seinen „Weihnachtsgeschichten“ („Das Heimchen am Herde“ der Blinden, der in Unscheinbarkeit Glücklichen).

In Deutschland erwartete man seit den Freiheitskriegen alles literarische Heil von den Einwirkungen nicht sowohl auf den Einzelnen als auf das Volk. „Das Volk“ ist „der Held“ in Sealsfields fremd-exotischen Romanen. „Das Volk“ stellt der Prophet des „Kunstwerks der Zukunft“ „der Bourgeoisie“ als sein ideales Publikum gegenüber. Dieser Volksbegriff war inzwischen aus der ideal-sittlichen, wie sie Fichte vorschwebte, immer mehr eine nüchtern-statistische Größe geworden; vornehmlich in wirtschaftlicher Hinsicht seit den handelspolitischen Einheitsbestrebungen des „Deutschen Zollvereins“ (1842). Die Geld-, Handels- und Wirtschaftspolitiker, zu denen jetzt wie schon früher in England (Adam Smith!) die Literaten vielfach werden, sie nennt man in Deutschland mit Vorliebe „N a t i o n a l ökonomen“. Die große Entdeckung, daß das Volk nicht bloß „singe“, sondern auch „arbeite“, esse, trinke, raufe usf., trat damals literarisch so als Offenbarung auf, wie seine Krönung zum Alldichter im „Sturm und Drang“ und in der „Romantik“. Auf die Volksliedersammler folgen jetzt die Schilderer von „Land und Leuten“, von „Mann und Weib“, die Beobachter ihrer Sitten, Trachten, Ausdrucksweise in „Stadt und Land“, bei Festen und in den Berufen, die Studierer der „Familie“, der „bürgerlichen Gesellschaft“, die „Ethnographen“, die „Kulturhistoriker“.

Von den Reiseschriftstellern führt unmittelbar unter sie der glänzende Stilist der „Fragmente aus dem Orient“ (1845—1861), der Tiroler J a k o b

Philipp Fallmerayer (1790—1861), der von Bayern aus (München = „Derwischabad") den philhellenischen Glauben an die antike Rassenechtheit der Neugriechen, nach ihm „Slawen", ebenso zerstörte, wie er von da aus begründet und bevollmächtigt worden war (vgl. o. S. 296); ferner ihr eigentlicher Flügelmann, der westpreußische Landwirt Bogumil Goltz (1801—1870) als „Kleinstädter in Ägypten". Sein „Buch der Kindheit" legt in Jean-Paul-Carlyleschem Stile, aber der neuen Volkskunde zugewandtem Geiste das Wurzeln des Kindes in der Natur bloß (1847). Als wissenschaftlicher Beobachter kennzeichnet Goltz zuerst das Wesen des deutschen Volkstums mit dem Begriffe des „Kindlichen" und stellt damit das Wesen „der Deutschen" und des „deutschen Genius" in Gegensatz gegen die „deutsche Entartung in der licht- (das heißt wieder aufklärungs-) freundlichen und modernen Lebensart". Er hat damit alsbald sichtlich auf Richard Wagner und die Auffassung seiner vogel- und blumensprachkundigen „deutschen Helden", Siegfried, Parzival, eingewirkt, noch am Ende des Jahrhunderts auf „Rembrandt als Erzieher" der Deutschen (s. u. S. 563). „Das Menschendasein in seinen weltewigen Zügen und Zeichen" hält dieser Hamann des 19. Jahrhunderts gegen die „Typen der Gesellschaft". „Den Menschen und die Leute", „die Bildung und die Gebildeten" stellt er einander gegenüber. Aber die stürmische Hingabe des Afterkulturverächters an die allreine Natur ist bei Goltz nicht theologisch gerichtet, wie bei seinem Landsmann Hamann, sondern mystisch überspannt: Der Mensch müsse die Natur auf sich spielen lassen, wie auf einem Klavier. Erinnert er hierin an Hebbel, der Goltz zu einem Verehrer seiner „Judith" gemacht haben will, so hat der humoristisch scharfe Beobachter und Kritiker des modernen Lebens seine Spuren in der schönen Literatur vornehmlich durch das Wirklichkeitsbild hinterlassen, das er vom weiblichen Geschlecht entwarf („Zur Charakteristik und Naturgeschichte der Frauen").

Ähnlich liebte es noch sein katholischer Gesinnungsgenosse im Südwesten, der Freiburger Theologieprofessor Alban Stolz (1808 bis 1883), seine „heilsam verdrießlichen" Wahrheiten über seine Zeit an Reiseeindrücke anzuknüpfen: „Spanisches für die gebildete Welt" 1853, „Besuch bei Sem, Ham und Japhet". Der Kalendermann „für Zeit und Ewigkeit", der sich mit seiner „Mixtur für Todesangst" an das „gemeine Volk" und nebenher mit „Witterungen der Seele" an geistliche und weltliche Herrenleute wendet, hat gemeinsam mit Goltz in dem Freiburger Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob (1837—1916) einen noch bis in unsere Zeit hinein wirkenden urwüchsigen Vertreter seines Stammestums angeregt: in Jugend-, Studien-, Reiseerinnerungen und Schwarzwälder Geschichten (aus dem Kinzigtale). Noch seine „letzten

Fahrten" im 20. Jahrhundert machte dieser geschworene Feind der alles eigentümliche Volkstum verwischenden Eisenbahn in seinem eigenen Reisewagen. So rühmt sich auch der als Nationalmuseumsdirektor und Professor der Kulturgeschichte in München gestorbene Rheinhesse Wilh. Heinr. Riehl (1823—1897), sein „Wanderbuch" selbst auf der Landstraße ausgeprobt zu haben über den „gewürfelten Fuhrmann" hinaus. „Die Naturgeschichte des Volkes" (1851 ff.) gilt ihm „als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik". Er gründet seine „Geschichten und Novellen aus alter Zeit" auf kulturhistorische Studien. Seine „Musikalischen Charakterköpfe" erklärt er als scharfer Mozartischer Gegner der Wagnerschen „Vorhalts"musik und Parteigänger in des Wortes Bedeutung der harmonisch ruhigen Gangart des deutschen Andante des 18. Jahrhunderts durch eine Sammlung klassischer deutscher „Hausmusik". Riehl war, wie Goltz, zu seiner Zeit ein beliebter Wanderredner.

Der bernische Pfarrer Albert Bitzius (1797—1854): „Jeremias Gotthelf" entlehnte diesen literarischen Decknamen seinem ersten Werke (1836): „Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf, von ihm selbst beschrieben". Hier schildert er das vorbildliche Schicksal des durch das strenge Bauernerbrecht, das Minorat, Enterbten als Hüterbuben, französischen Söldner, endlich als zurückgekehrten Dorfweisen mit einer herben Treue in der Wiedergabe des Schlimmen und Guten der Menschennatur, die ihm den damals viel gebrauchten Ehrentitel des Shakespeare seiner bäuerlichen Welt eintrug. Tatsächlich gemahnt sie mit ihrem Stall- und Mistgeruch, ihrer Meisterschaft, nicht bloß den Ton, sondern auch die Mundart, das Schwyzerdeutsch seiner Leute zu treffen, an den „Simplicissimus" des Dreißigjährigen Krieges.

Diese treten in der Schweiz von jeher gern in volkserzieherischem Sinne auf, wie denn Bitzius schon in der Bildung seiner Titel sichtlich Pestalozzi nachahmt, der in all diesem schon Zschokkes (s. o. S. 131) Vorbild war, so „Die Branntweinpest", „Meister Jordan oder Handwerk hat goldenen Boden" schon nach Bitzius! Zschokke wiederum hat zur wirklichkeitsgetreuen Darstellung seiner eigenen Erlebnisse in der Schweiz von 1798 den Senator von Winterthur Ulrich Hegner angeregt („Salys Revolutionstage" 1816). Hegner, der Verehrer Goethes, macht mit seiner „Molkenkur" (1812) und ihren Folgen in „Suschens Hochzeit" (1819) die Schweizer Sitten bereits zum Gegenstande norddeutscher Beobachtung.

Bitzius' besonderes Ziel ist die sittlich-wirtschaftliche Erziehung des Volkes. Die Wahl des Klageliederpropheten — „Jeremias" — und das Stoßgebet in seinem Decknamen — Gotthelf! — deuten schon darauf, daß er viel zu klagen, vieles zu wünschen hat. Er wirft sich dem im Eingange dieses Kapitels geschilderten Zeitgeist entgegen, zähnefletschend und knurrend wie der Schäferhund dem Wolfe. Das Volk verkommt, leiblich und geistig; es versiecht, vertiert, verfilzt ohne den Zwang des reinen Geistes, den ihm sein angestammter Glaube aufnötigt. Es lebt ein Gefühl davon im Bauern. Gotthelf würde das Tiernahe in Unsitten und Unworten nicht so unterstreichen — die naturalistische Freude am Schmutz liegt ihm so fern wie deren Weltanschauung —, wenn er dies Gefühl nicht hervorrufen und noch verstärken wollte.

Er würde den großstädtischen „Zeitgeist" nicht so schwarz schildern, wenn er ihm nicht gerade seine jungen Bauern und dörflichen Handwerker verführte und zugrunde richtete: „Zeitgeist und Berner Geist", „Jakobs des Handwerksgesellen Wanderungen durch die Schweiz" der Antichristen, Kommunisten u. ä. Das Geld, der Harte-Taler-Sinn des Bauern fordert seine Opfer unbarmherzig, wenn ihm nichts mehr gegenübersteht. Gotthelf zeigt im „Geltstag", den „Erlebnissen eines Schuldenbauern", daß ausschließliche Geldprotzerei ohne inneren Halt auch zum wirtschaftlichen Zusammenbruch führen kann; daß der Knecht ohne Schulden besser daran sei als der Herr eines verschuldeten Hofes. Er leitet in seinen Hauptwerken (1841 f.: „Uli der Knecht", „Uli der Pächter") den durchschnittlichen Knecht dazu an, wie er aus sich selbst etwas vorwärtsbringen könne; unterstreicht in Ulis gutem Engel „Vreneli" dabei stark, wie die arme, bäuerlich gewöhnte, fleißige und bescheidene Magd auf dem Bauernhof unter allen Umständen mehr bedeute als die stolze, modisch erzogene reiche Frau (Elsi im „Geltstag"); wie sie sich als solche selbst bei der gestrengen Frau Schwiegermutter durchzusetzen vermag: So „das Megeli" Mariele in „Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet". Bei Gotthelf ist Gott Amor immer zugleich „praktisch", das ist wirtschaftlich, wie durchweg auf dem Lande. Aber gerade auf dieser nüchternen Unterlage wirkt er, wie in der eben genannten Geschichte poetischer als dort, wo er vorgeblich „alles" ist; auch in seiner tragischen Härte, wie in „Elsi der seltsamen Magd", die erst der durch sie verschuldete Tod ihres Getreuen zu erweichen vermag und dann mit sich reißt. „Käthi die Großmutter", die ihr Enkelkind und schließlich den Sohn durchbringt, der sich ihrer in guten Tagen geschämt; „die Frau Pfarrerin", die gänzlich verwaist mit ihrem

treuen Kanarienvogel auf der Schulter stirbt, sind Proben von Bitzius' Kunst, ohne die gewöhnliche Romanwürze zu fesseln und tief zu ergreifen.

Ein katholisches Seitenstück zu dem reformierten Schweizer Pfarrer gab alsbald im Norden der Belgier Henrik Conscience, der statt der französischen Literatursprache zum Vlämischen griff, um „Bilder aus dem flämischen Leben" ganz in Bitzius' Geiste zu entwerfen. Die Übersetzung durch den Bischof Melchior Diepenbrock (1845) bürgerte ihn in der deutschen Literatur ein. Am erfolgreichsten — zumal bei seinen demokratischen Parteifreunden (Freiligrath) — ahmte in Deutschland „Jeremias Gotthelf" unmittelbar nach der württembergische Rabbinatskandidat Berthold Auerbach (1812—1882).

Als Tübinger Student in burschenschaftliche Parteinahme gezogen, begann er mit literarhistorischen Romanen gegen den Geist des jungen Deutschlands: „Spinoza" (1837), welchem Ahasver, der ewige Jude, als Messias erscheint, „Dichter und Kaufmann" (1840), das ist der unglückliche Breslauer Epigrammatiker Ephraim Kuh aus der Aufklärungszeit. Als er (seit 1843) mit seinen berühmt gewordenen „Schwarzwälder Dorfgeschichten" seine Heimat, das Schwarzwalddorf Nordstetten, betrat, verrieten seine Mägde, Bauern, Dorfschulmeister, „Kollaboratoren" in ihren „tausend Gedanken" noch deutlich seine Beschäftigung mit dem Spinoza (auch als Übersetzer). Mit ihrer Bezeichnung, die übrigens schon die Renaissancepoetik als „villicum" kennt, scheint der deutschen und namentlich österreichischen „Dorfgeschichte" in der Leihbibliothek und auf der Bühne seitdem die pantheistische Philosophie erb- und eigentümlich. Zumal die Bauern Anzengrubers sind vergrübelte Spinozisten. Auerbach selber lernte von Goltz bald größere Lebendigkeit und sinnlichere Anschaulichkeit des Naturglaubens und liebevollere Versenkung in die Volksnatur. Anfangs herrscht noch vor die Betonung des starken Gegensatzes zwischen „Stadt und Land", der dörflichen Kulturverachtung zur Bildung und städtischen Sitte: zu jener in „dem Lauterbacher", einem unter die rohstolzen Bauern versetzten Schulmeister; zu dieser der höfisch-höflichen Sitte und Unsitte in der „Frau Professorin", dem Lorle aus dem Dorfe, die als Frau ihres Malers in der Stadt noch am liebsten immer barfuß gehen möchte.

In der Dramatisierung der geschickten Theaterzuschneiderin der damaligen Literatur, Charlotte Birch-Pfeiffer (1800—1868), gelangte in dieser salonfähigen Form die neue „Dorfgeschichte" sogar auf das ihr sonst verschlossene Berliner Hoftheater. Gleichfalls vom Schauspielerstande her versorgte damals der Leipziger Roderich Benedix (1811—1873)

die Bühne mit ausdauernden Lustspielen: seit 1841 „Das bemooste Haupt oder der lange Israel“, „Die relegierten Studenten“, „Dr. Wespe“, „Die zärtlichen Verwandten“.

Auerbach, dem die Gebirgsbauernjoppe jetzt Kennzeichnungsbedürfnis seiner Persönlichkeit auch im Salon wurde, ward Vorleser bei der späteren Kaiserin Augusta. Die Gotthelfschen Urbilder ländlicher Erziehung kehren bei ihm als „Studien“ aus der Entfernung im Geiste von Spinozas Ethik wieder: der dummgutmütige „Tolpatsch“, „der gottlose Frieder“, der durch Selbstmord, der Spekulant „Diethelm v. Buchenberg“, der als versicherter Brandstifter im Zuchthaus endet; im „Lehenhof“ der hartköpfige alte Bauer, der den unteilbaren Hof auf Kosten seiner zugrunde gehenden Söhne erhält. Erst nach und nach entdeckt sich das „Herz fürs Volk“ und führt (1856) zu dem Haupttreffer „Das Barfüßele“. Dieser Spitzname, bei dem die George-Sand-Birch-Pfeiffersche „Grille“ (La petite Fadette) wohl Pate gestanden hat, gilt hier einem armen Waisenmädchen Amrei, das mit seinem Bruder, dem Pechvogel Damian, aus dem Hause der verstorbenen Eltern getrieben wird. Amrei als Gänsehirtin in Zwiesprache mit der ganzen Natur ist von Goltz eingegeben, wie von Gotthelf die schließliche Bevorzugung der armen Magd vor der bösen Bauernschwester durch ihren einstmaligen Tänzer, den reichen Freier. Jetzt ist auch bei Auerbach die Volksnatur der Heilsbronn der an Herz und Sinnen kranken Bildung. In den äußersten Gegensätzen führt dies sein bekanntester Roman vor, „Auf der Höh“ (1865), wo Walpurga, „die taufrische Amme“, am Königshofe die Weisheit der Natur vorträgt; während Gräfin Irma, die liebeswunde Hofdame, nur als Bauernmagd in Walpurgas Alpendorfe die Natur der Weisheit entdeckt und in einem spinozistischen Tagebuche niederlegt.

Der Volksnaturglaube aus der Dorfgeschichte schwingt sich sogar auf noch freiere Höhen. In einem Roman des gleichen Jahres von dem Kunsttheoretiker des Goldenen Schnitts Adolf Zeising (1810—1876), „Joppe und Krinoline“ verdingt sich eine Trägerin des damals modernen Reifenrocks von gleich hoher Bildung wie Gräfin Irma als Magd bei einem Bauern, um sich dem Träger der Joppe, seinem Sohn, als Frau zu empfehlen. Man vergleiche die Auffassung derselben Vorwürfe als krankhafte Zeichen der Entartung (Dekadenz) nur siebenundzwanzig Jahre später, etwa in Strindbergs „Fräulein Julie“, die sich nach der Hingabe an ihren Lakaien alsbald voll Enttäuschung umbringt. Auerbach hat seine Kulturheilkunde ansteigend weisheitgeschwellt fortgesetzt in Zeitromanen: im „Landhaus am Rhein“ (1868) auf dem Hintergrund des amerikanischen, im „Waldfried“ (1834) auf dem des deutschen Kampfes zwischen Nord und Süd. In seinen letzten Dorfgeschichten, die noch Abschlüsse der ersten

(des Tolpatsch u. a.) bringen, will man eine Abnahme der pantheistisch-natürlichen zugunsten der kategorischen, übernatürlich fordernden Sittenweisheit beobachten. „Landolin von Reutershöfen" (1878) ist der dorfgeschichtliche Großbauer mit der geheimen Schuld auf dem Gewissen, unter der er schließlich, trotz Freisprechung durch die Gerichte, zusammenbricht.

So sehr die „Dorfgeschichte" durch Auerbach Mode ward, in der Düsseldorfer Malerschule durch Jakob Becker auch künstlerische Mode, so wenig kann er als ihr Anreger gelten.

Schon vor ihm (1838) war Immermanns Oberhof erschienen (vgl. o. S. 330). Klemens Brentanos diesbezügliches Vorbild (s. o. S. 245) taucht auch wieder auf — so in des Schwaben Edmund Höfers (1819 bis 1882) „Geschichten aus dem Volke" („Das verlassene Haus"!). Das Verderben des Volkes durch die Einflüsse der neuen Zeit, die „Bauernschinder", wuchernden Güterausschlächter auf „fortschrittlicher" Grundlage, Verführer zum Schuldenmachen, zu Luxus und Treulosigkeit, wird grell ausgemalt. Auf diesem Wege gelangen zum Beispiel die „Norddeutschen Bauerngeschichten" von O. K. Ernst und anderes ganz Verbrecherhaftes schon 1850 zu der Gegenmodeströmung in Kunst und Literatur vom Ende des Jahrhunderts, dem „Naturalismus" (s. u. S. 585). Den ausschlaggebenden Eindruck Jeremias Gotthelfs belegen nicht bloß gegen, sondern zugleich vor Auerbach einige Pfarrer mit ländlichen „Geschichten und Erzählungen" aus den Jahren 1841 und 1842. Die des bayrischen Karl Stöber spielen im Altmühltal und schildern ganz düsseldörfisch den Segen angenommener Kinder, die Komik handfester Dorfgerichtsbarkeit. Die des hessischen R. L. Oeser (O. Glaubrecht aus der Wetterau) sind herber: Anna die Blutegelhändlerin, Die Schreckensjahre von Lindheim, Das Volk und seine Treiber.

In ihrer Gefolgschaft erscheint seit 1846 alljährlich mit seiner „Spinnstube" der Kalendermann der Dorfgeschichte, als solcher erst auf Auerbachs „Gevattersmann" (1845—1848) folgend, der Pfarrer Wilh. Oertel zu Horn im Hunsrück: das ist „W. O. von Horn" (1798 bis 1867). Sein Volkskalender lebt fort in Ludwig Richters Zeichnungen für ihn. Vor Auerbach (1841) erschienen auch die leichtfertigen Elsässer Dorfgeschichten von dem Pariser Journalisten Alexander (Abraham) Weill (1811—1899), einem Freunde Heines, der sein zweites derartiges Werk, Sittengemälde aus dem elsässischen Volksleben, einleitete; 1842 die Bilder und Erzählungen „aus dem Böhmerwald" des böhmischen Bauernsohnes, Volksvertreters in Frankfurt und endlichen Wiener Theatermannes und Heimatschriftleiters (mit Anzengruber) Joseph Rank (1816—1896). Der Innviertler Bauernsohn Franz Xaver Stelzhamer (1802—1874)

gab zuerst 1837 seine bekannten „Lieder in der obderennsischen Mundart“ heraus.

In den fünfziger Jahren hatte bald jede deutsche Landschaft ihren besonderen Dorfgeschichtschreiber. Ihren Preis errang der Münchner Dichter der „Religion des Geistes“ Melchior Meyr (1810—1871) mit „Erzählungen aus dem Ries“ (1856—1870), seiner Heimat, der fruchtbaren Ebene am fränkischen Jura um die alte Reichsstadt Nördlingen, den Lauf der Wörnitz entlang zwischen Rothenburg und Donauwörth. München ward sehr bald der Mittelpunkt dieser landschaftlichen Literatur. Schon 1841 veröffentlichte der brustkranke, früh in Meran gestorbene Münchner Buchhändlerssohn Jos. Friedrich Lentner (1814—1852) sein „Tiroler Bauernspiel“ (von 1809, für Auerbachs Trauerspiel „Andre Hofer“ maßgebend?). Lentner ist der Einführer der zukünftigen „oberbayrischen Bauern“ als der späteren ausschließlichen Beherrscher dieser Mode in der Literatur und auf dem Bauerntheater des neuen Reichs; in „Geschichten aus den Bergen“ (1851) von Wilderern, Schmugglern, dem „Juhschroa“, der die Lawine löst u. ä.

Der oberbayrische Rechtsanwalt Ludwig Steub (1812—1888) hat nach einem Aufenthalt in Griechenland auch wesentlich Tirol und Oberbayern zu seinem Beobachtungsfeld gemacht (1846 „Drei Sommer in Tirol“, „Aus dem bayrischen Hochlande“, „Herbsttage in Tirol“) und Romane wie Lustspiele geschrieben.

Hier wurzelte ein der oberösterreichische Jurist Hermann (von) Schmid (1815—1880), der zuerst, Anfang der sechziger Jahre des Jahrhunderts, durch das nachachtundvierziger Familienblatt „Die Gartenlaube“, später durch das Theater seine oberbayrischen Dorfgeschichten in alle deutschen Lande trug: „Almenrausch (das ist die Alpenrose) und Edelweiß“, gefährlich zu brechende Blumen, für die schon mancher den Todessturz gewagt hat; „Die Zwiderwurzen“, ein zänkisches, eingebildetes Bauernmädchen, das schließlich „durch die Liab“ an einen Holzknecht glauben muß, der es bändigt; „Der Loder“ (wilder Bursche), dem es umgekehrt ergeht, und vieles andere.

Der bayrische Offizier Maximilian Schmidt (1832—1919) führte sich in diese Literatur ein mit „Volkserzählungen aus dem bayrischen Wald“ (1863—1869), seiner Heimat, daher „Waldschmidt“. Sein Kultur- und Lebensbild „Der Schutzgeist von Oberammergau“ bezeichnet 1880 die Sonderliteratur, die die altbewahrte Sitte der alle zehn Jahre wiederkehrenden Bauernspiele über die „Passion“ Christi („Passionsspiele“) im Lichte des neuen Reiches in allen Kulturländern anregte. Der Straubinger gemäßigte Journalist und spätere Alpinist Arthur Achleitner (geb. 1858) hat mit „Geschichten aus den Bergen“, „Aus dem Hochland“

(1894), „Grünen Büchern“ (1894), „Fröhlich Gejaid“ (1895) u. a. seine Lebensstellung begründet.

Mit Oberammergau verwuchs am Ende ihres Lebens die dort ansässig gewordene Gartenlaubenromanschriftstellerin Wilhelmine von Hillern (1836—1916, Tochter der Birch-Pfeiffer) mit ihrem Passionsroman „Am Kreuz“ (1890), durch den der Christusdarsteller in das ihn fortan bei der Damenwelt umgebende Romanlicht gestellt wurde. Ihre auch auf die Bühne gebrachte Dorfwalkürengeschichte „Die Geyer-Wally“ hatte sie schon 1875 in diese Gegenden geführt. Durch ein ähnliches Volksstück aus dem Kreise dieser künstlerisch begabten Bauern „Der Herrgottsschnitzer von Oberammergau“ erwarb sich in diesem Jahre (1880) der bayrische Forstbeamtensohn Ludwig Ganghofer (1855—1920) seinen Ruf als Hochlandgeschichtenschreiber („Der Jäger von Fall“ an der oberen Isar, „Das Schweigen im Walde“, „Der hohe Schein“) und Vermittler des süddeutschen Volkslebens (Buch der Kindheit usw.). Sein Mitarbeiter an dem obengenannten Volksstück (und anderen: „Der Prozeßhansel“, „Der Geigenmacher von Mittenwald“) war Hans Neuert, der Führer jener Münchner Schauspieler von dem das bayrische Bauernspiel schon früher pflegenden Theater am Gärtnerplatz, die anfangs der achtziger Jahre mit diesen Stücken als Herolde der bayrischen Berge und des bayrischen Bieres in Berlin und Norddeutschland auftraten.

Die oberbayrische Mundart erhielt so einen gewissen Vorrang vor den übrigen in der mundartlichen Dichtung des neuen Reiches. München trat hier an die Stelle Wiens im alten Reiche.

Dichterisch gepflegt wurde sie, gemeinsam mit der pfälzischen zuerst im Jahrhundert (1834—1844) von dem Jagd- und Tafelfreunde König Maximilians, dem Münchner Professor der Mineralogie Franz von Kobell (1803—1882). Dann sorgte die steigende Beliebtheit des Münchener „unpolitischen“ Witzblattes „Fliegende Blätter“ (seit 1844) mit den Zeichnungen des romantisch-humoristischen Kasperltheaterdichters Franz Grafen von Pocci (1807—1876) für ihre besondere Verbreitung. Ihr erfolgreicher Vertreter im neuen Reich war der Sohn des Münchner Hofmalers Joseph St. Karl Stieler (geb. 1842, gest. 1885 als bayrischer Archivassessor). Schon die Titel seiner Gedichtsammlungen (seit 1865) vermögen die der norddeutschen Reichsebene mit dieser Mundart erschlossene neue Alpenfreudenwelt zu kennzeichnen: „Bergbleameln“ (= blümlein), „Weil's mi freut“, „Habt's a Schneid?“ (Mut, Kraftgefühl, zumal in der Liebe!), „Um Sunnawend“ (Johannisfest im Hochsommer mit seinen Sonnenwendfeuern auf den Bergen), „In der Sommerfrisch“, „A Hochzeit in die Berg“.

In Tirol hatte sich schon nach dem Jahre 1848, an dessen „welsch-tirolischem Kriege“ er als Freischarenführer teilnahm, der Geologe der Innsbrucker Universität Adolf Pichler (1819—1900) neben vielseitiger dichterischer Betätigung als Lyriker (in pindarisch-strophischen „Hymnen“, 1855), Epiker („Der Hexenmeister“ 1872, „Fra Serafico“, „Marksteine“ 1874, 1890) und Dramatiker („Tarquinier“ 1860) der volks- und landeskundlichen Dichtung zugewandt („Allerlei Geschichten aus Tirol“, „Jochrauten“ und „Alpenrosen“ u. a. von 1867 bis 1898). Hierbei förderte ihn sein Beruf, der schon 1862 ein „Wanderbuch aus den Tiroler Bergen“ anregte und ihn (bis 1896: „Kreuz und Quer“) in „Streifzügen“ durch sein Land, mit Vorliebe zuletzt an den poetisch wie geologisch gleich anziehenden Gardasee führte. Die sprachliche Volkskunde, in seinen köstlichen „Marterln“, Schnadahüpfeln und Grabschriften förderte der Innsbrucker Bibliothekar Ludwig von Hörmann an der Seite einer besonders lyrisch hochbegabten Gattin, Angelika v. H., geb. Geiger, die auch Tiroler Bergsagen („Saligfräulein“ 1876) und heimische Dichtergestalten, wie „Oswald von Wolkenstein“ (Bd. I, S. 318 f.) episch behandelte. Den „Tiroler Freiheitskampf“ von 1809 hat 1885—1897 wieder der Kunstgelehrte Karl Domanig (aus Sterzing am Brenner) auf die Volksbühne gebracht und in Volksbüchern („Tiroler Hausgärtlein“ 1908), Volksstücken („Der Gutsverkauf“), Zeitrügeromanen („Die Fremden“ in den Bergen!) und -schauspielen („Die liebe Not“) mit dem steirischen „Waldschulmeister“ Rosegger (s. u. S. 555) gewetteifert. Eine Besonderheit des Zuges nach den Alpen stellt hier der Rheinländer Richard Bredenbrücker um 1900, der so in den Tiroler Alpen einwurzelte, daß seine Volkserzählungen („Dörcherpack“ 1896, „Unterm Liebesbann“ 1901 u. a.) zu Quellen für mundartliche Forschung werden konnten. Als Schilderer der Tiroler Bergwelt wird neuerdings besonders der dort gebürtige, früh (1914) verstorbene Hans von Hoffensthal gerühmt („Mariä Himmelfahrt“, „Das Buch vom Jäger Mark“, „Moj“).

Die hierbei hervortretende Pflege der mundartlichen Dichtung durch Angehörige gelehrter Berufe kann im 19. Jahrhundert nicht befremden.

Schon unmittelbar nach den Freiheitskriegen gab der Straßburger Professor der Geschichte und des römischen Rechts J. Georg Daniel Arnold (1780—1829) seiner Mundart zuliebe sein Lustspiel „Der Pfingstmontag“ (ein besonderer Volksfesttag im Elsaß) unter dem Beifall Goethes, des alten Freundes dieser Landschaft (1820 in „Kunst und Altertum“). Ihm folgten die Theologen August (1808—1884) und Adolf (1810—1892) Stöber — auch als Dichter — in der Vertretung der elsässischen Volks-

kunde bis gegen das Ende des Jahrhunderts. Die Frankfurter und Darmstädter Mundart auf dem Theater des 19. Jahrhunderts haben wir oben (S. 405 f.) besprochen. In der Presse („Frankfurter Latern") ward Friedrich Stoltze (1816—1891) Vorbild der mundartlichen Gedichte und Erzählungen, ohne die sie allerorten bald nicht mehr bestehen konnte. Spitze gegen Preußen gehörte in den 1866 zum Kriege bereiten Staaten zu ihren Stammessonderrechten. In Thüringen vertrat seine heimatliche Mundart in „Bildern und Klängen" (1849—1880) der Rudolstädter Theologe Anton Sommer. In Westfalen begegnen uns seit 1858 als Dichter in der sauerländischen Mundart der Gymnasialdirektor Fr. Wilh. Grimme, in der münsterischen seit 1874 der Professor der Zoologie an der westfälischen Universität Hermann Landois (mit seiner „langen Piep" in dem von ihm geschaffenen zoologischen Garten eine volkstümliche Gestalt: „Un well't von vüörn nich lieden kann, — Mag't Achterdehl betrachten") als Erzähler von dem „Liäwen un Driven" (Leben und Treiben) des altmünsterschen Kindes Frans Essink gemeinsam mit dem Gymnasiallehrer Franz Giese; in westfälisch-plattdeutschen Erzählungen seit 1882 der Beckumer Arzt Ferdinand Krüger. Der Friese Hermann Allmers (geb. 1821 bei Bremen, gest. 1902) fügte zu seinem „Marschenbuch" 1857 noch seine „Römischen Schlendertage" 1869. Er schrieb noch vornehmlich hochdeutsch.

Hier hatte das nahe angrenzende holsteinische und mecklenburgische „Platt" in den fünfziger Jahren Anregungen zu einem kurz vorher noch ungeahnten neuen Aufschwung gegeben. Die bis ins 17. Jahrhundert hinein (vgl. Bd. I, S. 304 f. 540) der hochdeutschen sich noch ebenbürtig fühlende niederdeutsche Sprache, die vor der Reformation zur gemeindeutschen hätte werden können, war zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Verkehr so gesunken, daß 1834 der Jungdeutsche Wienbarg die Frage stellen konnte: „Soll die plattdeutsche Sprache gepflegt oder ausgerottet werden?" Er selbst stimmte für „Ausrottung". An der Erörterung darüber beteiligte sich auch Hebbel, der nichts für sein heimisches Platt übrig hatte. Da gelang es dem unermüdlichen Eifer eines anderen Dithmarschen, des dörflichen Schreibers und Mädchenschullehrers Klaus Groth (1819—1899), der sich dabei bis zum Hochschullehrer in Kiel heraufarbeitete, das Vorurteil gegen die Lebensfähigkeit seiner Sprache zu zerstören (Briefe über Hochdeutsch und Plattdeutsch 1858). Ihre poetische

Lebendigkeit erwies er, gelegentlich wohl etwas zu modern weich und gefühlsselig, in den Gedichten seines „Quickborn“ (Jungbrunnen, 1852—1870).

Seitdem entdeckten viele seiner Landsleute, die vorher hochdeutsch gedichtet hatten, ihre Mundart; so der Realschullehrer in Güstrow John Brinckmann (1814—1870); die Predigerstochter Alwine, verh. Wuthenow in Greifswald (von Fritz Reuter eingeführt); die Rostocker Kunstgelehrten Friedr. und Karl Eggers; der Kieler Anstaltsdirektor Joh. H. Otto Meyer. Doch hätte das alles dem Plattdeutschen kaum zu seiner Beliebtheit und erneuten Pflege in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verholfen, wenn ihm nicht gerade damals in den Erzählungen eines erklärten Lieblings des demokratischen Publikums in Nord und Süd eine mächtige Förderung geworden wäre. Groth freilich war davon in seinem Buche nicht sehr erbaut.

Eine mehr den Städtern geläufige Halbart des strengen Niederdeutsch, das sogenannte „Missingsch“ (Messing, Mischsprache) bewirkte es. Der Vater der durch ihn blühenden plattdeutschen Erzählung der Fehrs, Mähl, Trede, Helmuth Schröder u. a., der Mecklenburger Bürgermeisterssohn Fritz Reuter (1810—1874), war wegen Beteiligung an den burschenschaftlichen Umtrieben nach 1830 zum Tode verurteilt und begnadigt statt dreißig sieben Jahre bis zum Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. gefangen gehalten worden. Diese schildert (1862) das zweite seiner Erinnerungsbücher, die er unter dem Gesamttitel „Olle Kamellen“ (alte Geschichten, dänisch: gammel = alt) herausgab: „Ut mine Festungstid“. Damals soll er sich das Trinken angewöhnt haben, das ihn berufsunfähig machte. Seine Ehe (1851) verwies ihn auf die Schriftstellerei.

Als glühender Hasser seiner Feinde, der tyrannisch-ausschließlichen „obotritischen Ritterschaft“, zeigt er sich in dem aufreizenden Bilde ländlichen Elends vor der Revolution: „Kein Hüsung“ (das ist Keine Wohnstatt, 1857). Ein Knecht tötet seinen Gutsherrn, der aus unsittlichen Gründen die von seiner Einwilligung abhängende Ehe mit einer Magd verweigert. Der Knecht flieht, die Magd wird wahnsinnig. Am Schlusse Ausblick auf das freie Amerika für das Kind der Beiden. Was Reuter in der Gunst des liberalen Publikums aber vorwiegend festsetzte, war sein bürgerlich verständlicher Humor. Zeigte sich dieser in seinen „Läuschen und Rimels“ (kleinen Geschichten und Reimen, 1853—1858) und der gleich-

falls gereimten „Reis' nah Belligen“ schon sehr wirksam, so erwies er sich geradezu überwältigend in dem großen ländlichen Romane „Ut mine Stromtid“ (1863/1864, „Olle Kamellen III—V). Unter „Strom“ — man vergleiche das niedrigere hochdeutsche Wort „Stromer“, Landstreicher — versteht man in Niederdeutschland den Ökonomen auf der Wanderschaft, wie ihn Reuter nach seiner Entlassung, da er sich zur Fortsetzung seines Studiums untüchtig erwies, zehn Jahre lang vorgestellt haben will. Hier sind alle Klassengegensätze der Revolution vermieden. Adliger und Pächter vereinigen sich freundschaftlich gegen den sie gemeinsam bedrohenden Feind, den wuchernden Güterausschlächter mit dem haßatmenden Namen Pomuchelskopp. Im Mittelpunkt steht die halb komische, halb gefühlvolle, dabei ganz und gar nicht überschwengliche Gestalt des Inspektors „Unkel Bräsig“ mit seinen „drei Brauten“, deren Körbe ihn nicht verbittert haben; seiner tröstlichen und zwerchfellerschütternden Allgegenwart in traurigen und komischen Lagen seiner Freunde und Freundinnen, dem „Rendezvous“ im Pastorgarten; seinem von wirtschaftlicher und sittlicher Entrüstung überfließenden Erziehungsbedürfnis des Widerspiels seiner Persönlichkeit auf dem Gutshofe, des windigen Volontärs Fritz Triddelfitz. Diese „Seele von Mensch“ traf den Humor des aufstrebenden kleinbürgerlichen Publikums in Deutschland mit ihren geflügelten Worten, wie dem aus der Rede im „Reformverein“: „Die große Armut in der Stadt kömt von der großen Poverté her“; ebenso wie sein einsilbiger Freund Jochen Nüßler, der Mann seiner geliebtesten Braut, mit seiner auf alle Lebensfälle anwendbaren Weisheit „Wat sall eener darbi dauhn?“ (Was soll einer dabei tun?) und „Dat is allens, as (wie) dat Ledder (das Material) is“. Nicht wenig zu Reuters Empfehlung durch die liberale Presse trug der edle Jude (Moses) bei, der hier noch einmal mit absichtsvoller Wendung gegen den „christlichen“ Pomuchelskopp auftritt, als der Nathan seines Publikums.

An ein solches wandten sich damals auch noch Stammes- und mundartliche Schilderungen des jüdischen Volkstums, wie es sich in den Judenasylstädten und Judenstraßen (Ghettos) der großen Städte des alten Reichs auch äußerlich abgegrenzt noch bis in diese Zeit erhalten mochte. Goethe hatte in der Beschreibung seiner Jugend seine Anteilnahme dafür kundgegeben, Heine im „Rabbi von Bacharach“ die Grundmischung dafür bereitgestellt: das Dulderheldentum der Gesetzestreue in engster Verbindung mit den Gerüchen der jüdischen Küche und Sprüngen des jüdischen Witzes.

Jenes betonte der böhmische Journalist in Wien Leopold Kompert in seinen Geschichten „Aus dem Ghetto“ (1848—1860) und denen „Einer Gasse“ (1865); diese (Vögele der Maggid, Mendel Gibbor 1860) der Danziger Rabbinatsstudent Aron Bernstein in Berlin, durch Preßgründungen und volkstümlich-wissenschaftliche Schriftstellerei auf dem Gebiete der Naturkunde und Geschichte wirksam. In eine völlig andere Zeit und Welt führen nur ein Jahrzehnt später die Kulturbilder „Aus Halbasien“ von der podolischen Grenze des dorther stammenden österreichischen Arztsohnes Karl Emil Franzos (1848—1904, in Wien und Berlin als Schriftleiter — der „Deutschen Dichtung“ — bekannt). Seine zahlreichen Werke von den „Juden von Barnow“ (1877) bis zu dem das eigene Leben wehmütig belächelnden „Pojaz“ (Bajazzo, Possenreißer 1904) verändern immer wieder in ziemlich einförmiger Tragik das Thema unserer Zeit, das sich aus jener Stammesliteratur erhoben hat, des Nationalitäten- und Rassenkampfes. Komperts „Christian und Lea“, das über die Kluft des Bekenntnisunterschiedes zu einer „Ehe im Abstand“ gelangende vielgeprüfte ideale Liebespaar aus den „Geschichten einer Gasse“ kehrt hier, nur noch durch „die Rasse“ geschieden, minder ideal, aber um so tragischer sich gebärdend, immer wieder. Wir treffen es so auch noch in der Idealisierung, die der Heimatsroman von Georg Hermann (Borchardt) „Jettchen Gebert“ (1906) mit der Judenschaft des romantischen Berlin (vgl. S. 269) und ihrem Gegensatz zum modernen vorgenommen hat.

* 69 *

Nationalismus

Der Nationalismus oder das „Nationalitätsprinzip“ — wie er als solches als Glaubensgrundsatz ja gerade im alttestamentarischen Judentum aufgestellt wird — wurde in der Politik seit 1848 ausgespielt: auf der einen Seite gegen die zerklüftenden Nachwirkungen der in der geschilderten Literatur noch einmal auftretenden Stammessondertümer des alten Reiches; auf der anderen gegen die Gleichmacherei der sozialdemokratischen Grundströmung in der Revolution von 1848. Die Berufung auf den Nationalismus nach dem Staatsstreich Louis Napoleons vom 2. Dezember 1851 hatte den Franzosen über Nacht zu einem zweiten Kaiserreich verholfen. Sein damaliger Willensvollstrecker

das „Plebiszit“, das allgemeine, gleiche und geheime Wahlrecht verhalf im Verlaufe des Jahrzehnts auch den Italienern zu ihrer ersehnten Einheit. Die blendende Wirkung der Erfüllung beider Ideale der Freiheitskriege — Kaiserreich und Volksrecht — im Auslande konnte nicht verfehlen, auch in Deutschland den Nationalismus zur herrschenden Idee der „neuen Ära“ zu machen. Diese trat mit der zunehmenden Regierungsunfähigkeit des Ablehners der Kaiserkrone von 1849, Friedrich Wilhelms IV., und der Thronbesteigung Wilhelms I. in Preußen ein. Der preußische Gesandte in Paris, der „rote Reaktionär“ von 1848, Otto von Bismarck, begann mit ihr zu rechnen. „Setzen wir Deutschland ... in den Sattel! Reiten wird es schon können“, durfte er bereits am 11. März 1867 nach der blutigen Auseinandersetzung mit Österreich im „norddeutschen Reichstage“ ausrufen.

Zur Übernahme dieser nationalen Sendung schien nach Verfassungs-, Kulturgeschichte und Einheitsprinzip in den fünfziger Jahren noch kein deutsches Land weniger geeignet als die zu einem Viertel französisch-rheinbündlerische, zur Hälfte slawisch-selbstherrische Monarchie im Norden. Der Staat Friedrichs des Großen war im kriegerischen Gegensatz zum Reichsnationalismus in der Person des Monarchen, der Französisch sprach und sich geistig mit Franzosen umgab, lediglich durch militärische und wirtschaftliche Tüchtigkeit begründet worden. Seinen Dichtern, die er nicht kannte, den Gleim, Ramler, Lessing, erschienen die Stammesahnen des märkischen Königsvolkes, die „Brennen“ und Preußen als Wilde. Die Art, in der der unglückliche Heinrich von Kleist zur Zeit der romantischen Vorbereitung des deutschen Nationalismus in seinem „Prinzen von Homburg“ die Gestalt des „großen Kurfürsten von Brandenburg“ beschwor, war nicht angetan, für „die Brandenburger“ sonderlich einzunehmen. Hier lag der Literatur ob, eine große *politische* Aufgabe zu lösen, das deutsche Publikum für seinen nunmehr national führenden Staat zu erwärmen, ja zu begeistern.

Die Aufgabe war nicht leicht. Der „Berliner“, bis auf den heutigen Tag nur allzu ausschließlich der Vertreter des „Preußen“ in Deutschland, schien mit dem französisch-jüdischen Gepräge

seiner „Intelligenz“ gerade derjenigen Stammesart und Geschichte zu entbehren, die ihn mit dem Reiche verband. Da erweckte „die Forderung des Tages“ — auch literarhistorisch zur rechten Zeit — seinem Heimatsboden den nötigen Wahrer seiner poetisch-historischen Rechte: einen Dichter, der ohne den Schatten, in dem er in vorbezeichneter Hinsicht steht, zu den meistgenannten des neuen Reiches hätte zählen müssen. „Die Mark“, bislang nur „des heiligen römischen Reiches Streusandbüchse“, in ihren „Musen und Grazien“ durch Goethe übel berufen, erhielt damals ihren Walter Scott. Trotz der Vorurteile gegen den „prosaischen Berlinismus“ und den „schwerfälligen märkischen Sand“, die ihm damals diese „Anmaßung“ bestritten, hatte er des eigentümlich Märkischen und poetisch Preußischen zu viel in sich, um sich hinter seinem anfänglichen Vorbilde, wie er es tat, auf die Dauer zu verstecken. Es war eine jener französischen Flüchtlingsfamilien, die wir jetzt schon des öfteren mit allen Ständen, in diesem Falle der Beamtenschaft Preußens verwachsen fanden, welche ihn stellte. W i l l i b a l d A l e x i s, der Schöpfer des märkisch-preußischen Geschichtsbildes der nationalen Poesie, hieß mit seinem wahren Namen Häring, eigentlich Harenc. Geboren 1798 zu Breslau, aber in früher Jugend nach Berlin verpflanzt, starb er nach fünfzehnjähriger Lähmung und zuletzt in Blindheit 1871.

Die romantischen Anfänge seiner Dichtung in den zwanziger Jahren sind gekennzeichnet durch die gelungene Irreführung des deutschen Publikums unter dem Namen Walter Scotts: in zwei Romanen „frei nach dem Englischen“, „Walladmor“ und die Feeninsel König Arturs „Avalon“. Der Umschwung der Literatur um 1830 stürzte auch ihn in die Unruhe, Unstetheit, Geschäfts- und sogar Gründungssucht, die seine Schriftsteller, wie Balzac, damals umhertrieb und Walter Scott an seinem Ende zugrunde richtete. Seine Zeitungstätigkeit zog ihm 1843 ein achtungsvoll ungnädiges Schreiben seines literarischen Königs zu. Ohne jede Anerkennung seiner zukunftsträchtigen literarischen Wirksamkeit ist er — schon im neuen Reich! — als ein vergessener Mann gestorben.

Eine Mischung aus dem allem, von sogar E. T. A. Hoffmannscher Romantik, jungdeutscher Unbefriedigung, zeitungsgemäßer und gründlicher Menschenkenntnis bietet der Roman, mit dem Will. Alexis (1832) sein eigentümliches Feld in der Literaturgeschichte betrat: „Cabanis“, so benannt nach einem phantastischen Marquis aus der Jugendzeit Fried-

richs des Großen. Das volkstümlich gewordene Grenadierlied „Fridricus Rex unser König und Herr — der rief seine Soldaten allesamt ins Gewehr" stammt daraus. Das treugezeichnete Soldatenleben des Siebenjährigen Krieges steht hier noch in widerspruchsvollem Gegensatz gegen den Geist der Zeit von 1830, der diesen historischen Roman noch durchweht. An jenem aber gerade erwachte das zukünftige künstlerische Genie des damals 17jährigen Zeichners der Geschichte des großen Königs (von Kugler), Adolf Menzel. Ein zukünftiges Element bringt ferner die Will. Alexis von nun an kennzeichnende poetische Auffassung des dürren märkischen Bodens, mit seinen zähen Kieferwaldungen, seinen vielverschlungenen, durch Sumpf und sandige Heide sich unversiegt hinziehenden Seen. Er wird ihm zum Erklärer des in ihm wurzelnden märkischen Volkstums. Im „Roland von Berlin" (1840) wird dieses in seinen bürgerlichen Selbständigkeitskämpfen im 15. Jahrhundert gegen den „fränkischen" Kurfürsten (Friedrich den Eisernen) vorgeführt. Der „Roland", die ständige Marktplatzfigur der norddeutschen Städte ist durch volkstümliche Ausdeutung aus einem Paladinen des Kaisers Karl des Großen zum Wahrer und Vorkämpfer der städtischen Freiheiten und Rechte geworden. Auch hier vertritt er sie — tragisch bei seiner Umstürzung durch die fürstliche Gewalt — in den Händeln des Bürgermeisters von Berlin, Johannes Rathenow, mit dem Kurfürsten und innerhalb seiner eigenen Familie mit dem abgewiesenen Werber um seine Tochter, dem echt „Berliner Jungen" Henning Mollner. Sie soll die Seine werden, wenn der Roland „sich von seinem Sitz erhebt und durch die Gassen schreitet". Dies trifft ein, — indem der Roland in die Spree gestürzt wird.

Einen berühmten dramatischen Vorwurf der Zeit greift in seiner Weise der nächste Roman auf: „Der falsche Waldemar" (1842), jener Thronanwärter in der rechtlosen Zeit nach dem Aussterben der askanischen Markgrafen von Brandenburg, Anfang des 14. Jahrhunderts. Er soll im Gegensatz zum Demetriusstoff (S. 150 u. 161) zeigen, wie der Märker seine aufgetragene Rolle gegen Kaiser Ludwig den Bayern im Bewußtsein seiner höheren Sendung und des Glaubens des Volkes an ihn mit Sicherheit durchführt. Der märkische Müllersknecht ist von dem „Kerneichengewächs, aus dem sich wohl das Holz zu einer Großmacht schnitzen ließ", wie H. v. Treitschke die „echt märkischen Charaktere" von Will. Alexis anspricht, und nur an seiner Überhebung geht er am Schluß zugrunde. Unter die Strauchritter und die gegen den Kurfürsten Joachim verschworenen Junker führen die „Hosen des Herrn von Bredow" (1846). Den Titel dieses Romans erklärt seine etwas platt humoristische Idee, daß der Held an dieser Verschwörung nicht teilnimmt, weil man ihm seine ledernen Beinkleider unterschlägt, von denen er sich nie trennt, und die seine reinliche Hausfrau

nur säubern kann, wenn er einen Rausch ausschläft. Den gegen die Reformation eingenommenen Kurfürsten selber behandelt die Fortsetzung dieses Romans: der „Wehrwolf". Es ist die Zeit des Kleistischen „Michael Kohlhaas" (s. S. 262), die mit dem Sternen- und Zauberglauben des Kurfürsten auch den Glauben an gottverfluchte, in Wölfen fortspukende Menschenseelen wieder aufbrachte.

Das Preußen des Zusammenbruchs der Schlacht bei Jena schildert der Roman mit dem Titel des damaligen Berliner Straßenanschlags durch den Minister von der Schulenburg-Kehnert: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852). Wie dieser die Stadt Berlin zum Schauplatz hat, so seine Fortsetzung „Isegrimm" — das ist ein bärbeißiger, aber rechtlicher Junker — das märkische Land zur „Franzosenzeit". In der märkischen Landbevölkerung, in der „Familie Alltag", das heißt dem einfachen Bürgertum in Berlin sieht der Dichter den Rückhalt des preußischen Staates, gegenüber den Ebenbildern der unsittlich geistreichelnden Salongesellschaft, die seinen Fall verschuldet. Aus ihrem Verhalten folgen die zur Schurkerei ausartende, diplomatische Charakterlosigkeit — im Legationsrat Wandel (Gentz?) —; die Ausschweifungen der genial tatkräftigen Naturen, die sie mit dem Tode auf dem Schlachtfeld sühnen (Louis Bävillard = Prinz Louis Ferdinand?); das geheime Verbrechertum „übermenschlicher" Bosheitsfreude. Bei ihrer Vorführung in der Hausgiftmischerin, Geheimrätin Ursinus, verrät sich in dem ursprünglichen Juristen Häring der Kriminalist, der seit 1842 mit Hitzig den „Neuen Pitaval" merkwürdiger Polizeifälle herausgab: „Die Wahrheit, die ich in der Psychologie des Staates nicht fand, suche ich in der der Gefängnisse", läßt er einen zur Justiz zurückkehrenden Verwaltungsrat sagen. „Der Sprung aus der Politik in die Kriminalistik ist für mich zur Rettung geworden."

Ähnlich ist es bei einem anderen Sprößling des märkischen Franzosentums, der damals an Alexis anknüpfte, bei Theodor Fontane (1819—1898). Er begann 1850 mit Liedern über preußische „Männer und Helden": „Hans Joachim von Zieten, Husarengeneral, dem Feind die Stirne bieten thät er viel tausendmal ..."; mit englisch-schottischen Romanzen „Von der schönen Rosamunde" König Heinrichs II. (1850); mit „Balladen" (1861), unter denen „Archibald Douglas" in Karl Loewes Tonsatz durch dramatischen Wurf hervorragt: wie der verbannte Ritter sich an das Roß seines königlichen Zöglings hängt, um lebend oder tot nach der Heimat zu gelangen; endlich nach englisch-schottischen Wanderbüchern mit „Wanderungen durch die Mark Brandenburg"

(1862—1882), die zeigen wollen: „Je nun, so viel hat die Mark Brandenburg auch“, wie Schottland Seen.

In dem Provinzsachsen August Trinius (geb. 1851), der auch viel Thüringisches schrieb, hat er einen Nachfahren in „Märkischen Streifzügen“ erhalten. Fontanes Wanderbücher tragen die Schule Will. Alexis' so deutlich an der Stirne, wie der erste seiner preußisch-märkischen Romane: „Vor dem Sturm“, ähnlich wie Alexis' „Isegrimm“, aber aus dem Erhebungswinter 1812/1813. Die übrigen: „Grete Minde“, ein trauriges Mädchenschicksal der Reformationszeit, aus Tangermünde „nach der Chronik“ erzählt; „Ellernklipp“, wo Vater und Sohn, „Schach von Wuthenow“ wieder um 1806, wo Mutter und Tochter tragische Liebeskämpfe verschulden, verraten schon durch ihre Themen, daß sie zu Alexis' Verherrlichungen des Märkertums in Gegensatz treten wollen.

Sie leiten damit die Änderung in der literarischen Physiognomie Fontanes ein, die sich schon äußerlich in der journalistischen Wirksamkeit Fontanes in Berlin ausdrückt, in seinem Übergange von der hochkonservativen „Kreuzzeitung“ (1860—1870) zur „Vossischen Zeitung“ der „freisinnigen“ Geheimratsfamilien von Berlin W. Er wird aus dem ernsten, großtönenden Balladendichter der überlegen lächelnde Feiler zugespitzter gesellschaftlicher Anekdoten mit „Coupletpointen“, wie „nichts feierlich nehmen“, „alles durch andere machen lassen“. Aus dem kräftigen Berichterstatter der drei preußischen Kriege, der im letzten sogar von einer neunmonatigen Kriegsgefangenschaft mit gutem Humor berichten kann, wird der sentimental-naturalistische „Weibergeschichtenschreiber“ des „Fin de siècle“ der „Meister der Moderne“ (s. u. S. 587). Nur Bismarcks Tod läßt ihn aus seinem neuen Ton noch einmal in den alten zurückfallen. „Wo Bismarck liegen soll?“ „Nicht in Dom und Fürstengruft, — er ruh' in Gottes freier Luft — draußen auf Berg und Halde, — noch besser tief, tief im Walde!“ Erinnerung läßt sein altmärkisches Herz auch wohl gelegentlich höher schlagen: „Meine Kinderjahre“, „Von Zwanzig bis Dreißig“.

Das literarhistorisch wertvollste unter diesen Erinnerungsbüchern Fontanes, „Christian Friedr. Scherenberg und das literarische Berlin von 1840—1860“, stellt einen Dichter in den Mittelpunkt, der für die nationalpreußische Vertretung Ähnliches bedeutet wie Will. Alexis. Durch Friedrich Wilhelm IV.

einem mit kindlicher Ergebung gefristeten Hungerdasein entrissen, sollte der lebenskampfunfähige Pommer gerade die Dichtgattung entdecken, durch die das Preußentum sich am ehesten in Deutschland empfahl: das poetische Kampf- und Schlachtgemälde.

Der „Begriff Preußen" erhielt Leben in dieser „Bataillendichtung", in der der Heeresgeist Friedrichs des Großen mit dem Napoleonischen um die Palme rang. Rasch nacheinander traten hervor (1849—1854): „Waterloo", „Ligny" (Blüchers Fürstentitel!), „Leuthen", „Abukir", die Schlacht am Nil, 1869 noch folgte „Hohenfriedberg". Es zeugt für seinen Takt, daß sich Scherenberg 1870 nur als Siegesfestdichter beteiligte. 1881 ist er dreiundachtzigjährig in Berlin gestorben.

Immer ausschließlicher bewegt sich seit den fünfziger Jahren der deutsche weltgeschichtliche Familienunterhaltungsroman, wie ihn in den dreißiger und vierziger Jahren am „vornehmsten" in „Godwie-Castle" die Berliner Kriegsratstochter Henriette (Wach, Schwester des religiösen Historienmalers Wilhelm W.) verehelichte Majorin von Paalzow (1788 bis 1847) vertrat, in diesen preußisch patriotischen Bahnen. Auf streng konservativer Seite bezeichnen das Fortwirken von Willibald Alexis die historischen Romane des Kreuzzeitungsleiters und früheren (1868) Bismarckbiographen George Hesekiel (1819—1874) wie seiner Tochter Ludovika: „Das liebe Dorel, die Perle von Brandenburg", „Unter dem (Kurfürsten Friedrich) Eisenzahn", die Romanfolge „Vor Jena", die mit ihren Fortsetzungen von 1805 bis 1815 führt. Seine „Preußenlieder" bekennen unmittelbar vor 1848 mutig den Abscheu vor der Revolution, dem schon früher die „Gedichte eines Royalisten" und der Zeitroman „Royalisten und Republikaner" Ausdruck gegeben. Später folgten noch „Preußenlieder" aus dem Dänenkrieg und Kriegslieder gegen die Franzosen.

Sprechend veranschaulicht die Anziehungskraft der neuen patriotischen Stoffe ihre jetzige Verarbeitung durch die Gattin Theodor Mundts (S. 285), Klara, geb. Müller, als Schriftstellerin: Luise Mühlbach (1814—1873). In den vierziger Jahren noch auf den Spuren der neuesten französischen Ausschlachter großstädtischer Sittenverderbnis, schon in Hofgeschichten, entdeckt sie seit den fünfziger in „archivalisch"-historischen Romanen ihr preußisch patriotisches Herz für „Friedrich den Großen und seinen Hof" (in 13 Bänden), den Berliner patriotischen Kaufmann „Johann Gotzkowsky", den „Großen Kurfürsten und seine Zeit", „Deutschland in Sturm und Drang" (17 Bände), ja noch für den ersten Kaiser des neuen Reiches. Sogar den alten Freund Heines Rudolf Gottschall (S. 285) finden wir (1876) mit einem Roman über Friedrichs des Großen Anfänge: „Im Banne des schwarzen Adlers".

Nicht ohne zeitgeschichtliches Interesse bleibt die sensationelle Ausbeutung der Ereignisse, die in Deutschland, Frankreich und Italien (von „Sebastopol“ über „Villafranca“ bis „Biarritz“) zum neuen Reiche führten; durch die ihnen zeitungsgemäß auf dem Fuße folgenden Romane eines schlesischen Journalisten in Berlin Hermann Goedsche (1815—1878), unter dessen „patentem“ Schriftstellernamen „Sir John Retcliffe“ man die Enthüllungen eines Eingeweihten, des auch als Theaterdichter bekannten Vorlesers Friedr. Wilhelms IV. und Wilhelms I. Louis Schneider (?), vermutete. Tatsächlich suchte solche zu geben der hannoversche Regierungsrat und Freund des 1866 entthronten Königs von Hannover Oskar Meding, als Schriftsteller: Gregor Samarow (1829—1903), in seinem Romane „Um Zepter und Kronen“ (1872) u. a.

Sichtlich im Zeichen des aufkommenden Preußentums in der Literatur stehen seit den vierziger Jahren auch die nunmehr in ihr ständigen „Bilder aus dem Soldatenleben“ in Krieg und Frieden, die „Wachtstubenabenteuer“, „Bombardier- und Husarengeschichten“ usf. Sie müssen im entschiedenen Gegensatz zu der früheren Auffassung der Soldatengeschichten in der Werberzeit humoristisch sein — bis zum mehr oder minder schlechten Spaß —, in militärischem Tone und flotter Schreibart, ansteigend mit der berufenen preußischen Schneidigkeit. Ihr Begründer (seit 1841), der Rheinländer Friedrich Hackländer (1816—1877), hat sich damit seinen Namen gemacht, einer der interessanteren literarischen Abenteurer nicht bloß des 19. Jahrhunderts. Modewarenhändler, Soldat, kronprinzlicher Reisebegleiter und höfischer Günstling in Stuttgart, im preußischen und österreichischen Hauptquartier, „Ritter“ nach dem italienischen Feldzug mit Radetzky, verwertet er seine leichten, lustigen Beobachtungen der menschlichen Schwächen im „Wechsel des Lebens“, im „Handel und Wandel“, bei „Fürst und Kavalier“, bei Großen und Kleinen, in „Namenlosen Geschichten“, „Geschichten im Zickzack“, die ihn ebenso mit Theater und Rennstall wie mit der Fabrikation falscher Banknoten vertraut zeigen, im „Geheimnis der Stadt“ 1868, wohl dem ersten humoristischen Detektivroman. Gelegentlich glückt ihm dabei wohl in seiner spielenden Art ein treffender Wurf; wenn er (1854) dem Sklavenkriegsroman der Amerikanerin Beecher-Stowe über das Negerelend in „Onkel Toms Hütte“ das „Europäische Sklavenleben“ hinter den Kulissen der Theater und des modernen gesellschaftlichen Lebens entgegensetzte. Seine humoristischen Soldatengeschichten setzten fort der Kriegsberichterstatter Julius von Wickede (seit 1852), Adolf von Winterfeld in Berlin, E. von Wald-Zedtwitz (Ewald von Zedtwitz in Meiningen) und andere ebenso bändereiche wie zu ihrer Zeit beliebte Grundsäulen der Leihbibliotheken. Versuche, den deutschen Militärroman wieder

zu seiner vorpreußischen kritischen Haltung, ja zu der Richterstrenge der Romane über Jena zurückzuleiten — wie schon im neuen Jahrhundert die vielberedete Kritik der Genußsucht und des Strebertums im Heere von dem Sachsen Franz Adam Beyerlein (geb. 1871): „Jena oder Sedan?" (1903) —, haben Weltkrieg und Revolution unterbrochen. Die gleiche Richtung hat sein tragisches Effektstück „Zapfenstreich".

Derjenige deutsche Schriftsteller, der in den Jahrzehnten der Reichsvorbereitung und -gründung die Literatur zuerst in diesem Bewußtsein die Bahn des Preußentums führt, ist der oberschlesische Arzt-Bürgermeisterssohn Gustav Freytag (13. Juli 1816 bis 30. April 1895). In ihm verkörpert sich der realpolitische Umschwung der Literatur im Jahre 1848. Vorher war Freytag an der Breslauer Universität als Dozent für deutsche Literatur tätig auf Grund von Abhandlungen über die Nonne Hroswitha und die Anfänge der dramatischen Poesie in Deutschland.

Ein Wettbewerbspreis, den sein erstes historisches Lustspiel, „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen", in Berlin davontrug, sowie der Erfolg zweier moderner Stücke „Die Valentine" und „Graf Waldemar", zogen ihn vom Katheder ins Theater. Diese dramatischen Proben atmen noch die Luft der vormärzlichen Zeit. Der Held der ersten, der Hofnarr Kaiser Maximilians bei seiner Werbung um Maria von Burgund, gemahnt an den Schluß der Heineschen „Reisebilder", wo er das Sinnbild des Dichters, als des Narren der deutschen Kaiseridee, abgeben muß. „Die Valentine", eine vornehme Dame, die vom Rechte des St.-Valentins-Tages Gebrauch machen will, sich ihren Bewerber frei zu wählen, wie der unbefriedigte „blasierte" Wüstling Graf Waldemar sind jungdeutsche Emanzipations- und Zerrissenheitscharaktere. Sie finden nach dem allgemeinen Rezepte der Literatur dieser Jahre in Naturmenschen aus Amerikas Urwäldern oder aus den schlichten Volkskreisen ihre Bändiger und Erlöserinnen — nicht ohne allerlei starke Zusätze aus der französischen Romanapotheke, wie der Diebstahl des voraussetzungslosen Urwäldlers im Mittelpunkte jenes, die Festlegung der Intrigantin am Schlusse dieses Stückes.

Dies „Spielen mit dem Leben" hörte auf, seine Beschäftigung zu sein, als Freytag sich 1848 in Leipzig vom Theater zur Politik wandte, vom Umgang Heinr. Laubes zu der Gemeinschaft mit seinem Kritiker in diesem Sinne, dem literarhistorischen Ergänzer seiner Aufgabe, dem westpreußischen Kenner der neueren Literaturen, Julian Schmidt. Beide übernahmen eine dortige

Wochenschrift, die ursprünglich, unter Ignaz Kuranda, mehr österreichische Ziele vertreten wollte, aber durch die neuen Leiter jetzt unauflöslich mit der preußischen Richtung der Literatur verbunden scheint: „Die Grenzboten". Damals hatte der Antrag Heinrich von Gagerns in der Frankfurter Nationalversammlung auf Trennung von Österreich in der Bundesverfassung eine neue Partei begründet. Hier erstand dieser „kleindeutschen" „erbkaiserlichen" Partei der von ihrer Zusammenkunft 1849 in Gotha sogenannten „Gothaer" eine unermüdliche Vertretung in Politik und Literatur. Ihr Gönner unter den Fürsten, Herzog Ernst II. von Koburg-Gotha, zog den Dichter, der seit 1851 in Siebleben in der Nähe von Gotha seinen Sommeraufenthalt nahm, als Vorleser an seinen Hof. Hier in Thüringen bildete sich im Schillerjahre 1859 — nach dem Muster des italienischen — der „Deutsche Nationalverein"; hier fand er seine Zuflucht vor dem Ausweisungsgrimme des wiedererstandenen „Bundestages". Hier liegen die Wurzeln derjenigen Partei, auf die sich nach einem Jahrzehnt (seit 1867) die neue Reichsgründung stützen konnte, der nationalliberalen.

In welchem Geiste diese, zwischen den alles beherrschenden schroffen Gegensätzen der Politik und des Lebens, ihren Pfad anbahnte, beleuchtet lustig Freytags politische Wahlkomödie von 1853 „Die Journalisten".

Der liberale Redakteur Bolz, ein zivilisierter Geistesverwandter des keckеn Urwäldlers aus der „Valentine", erobert mit seinem Zeitungsstabe das konservative Wahlgebiet durch seine liebenswürdige Einwirkung auf den einflußreichen Weinhändler Piepenbrink. Am Schluß führt der Bürgerliche wieder die Adlige, eine reiche Gutsbesitzerin, heim, jetzt, wie vorbildlich für die Komödien und Romane der Zeit mit politischer Tendenz auf Aussöhnung der revolutionären Gegensätze. Merkwürdig berührt heute, mit welchen Mitteln die ungünstige Beleuchtung der feindlichen hochkonservativen Partei bestritten wird. Gerade ihre journalistischen Vertreter im Wahlkampf, die Redakteure der Zeitung „Koriolan" (des tragischen Bekämpfers der Plebs im alten Rom!) sind nämlich sogenannte „schmierige Juden". Darunter glänzt hervor die erfolgreiche komische Figur des Stückes: der traurige „Schmock" (soviel als Einfaltspinsel), der seinem ausbeuterischen „Chefredakteur" nicht „lauter (Geistes-)Brillanten für drei Pfennig die Zeile" liefern will und sich „aus der Literatur nach

einem soliden Geschäft" sehnt. Im Grunde ein ehrenwerter Charakter! Auffallen muß uns endlich, als überaus bezeichnend für den Dichter der „neuen Ära", die herablassende Behandlung der Poesie in dem Lyriker der Bolzschen liberalen Zeitung. Er heißt „Bellmaus" und hat das Feuilleton unter sich. Bald wird er — bei dem niederdeutschen Zerrbilderreimer Wilhelm Busch — „Bählamm" heißen und als „verhinderter Dichter" in der komischen Figur eines armseligen Schreibers zum Kinderspott werden.

Gustav Freytag hat zwar „der Poesie" im humanistischen klassisch-romantischen Sinne, wie das jetzt üblich wird, noch sozusagen Anstandsopfer gebracht. Er hat (1859) eine Römertragödie in Jamben „Die Fabier" geschrieben, in der das Familienopfer eines ganzen römischen Adelsgeschlechts gegen den „partikularistischen" Nachbarstaat (Veji) das neue preußisch-patriotische Ideal gerade dem preußischen Junkertum freilich auch deutlich genug predigt. Er hat sogar im Zeichen Tiecks — dem er noch, mit den nötigen Entschuldigungen, seine „Journalisten" zuschicken konnte — eine Shakespearesche Dramaturgie zu den deutschen Klassikern geschrieben „Die Technik des Dramas" (1863); antik-streng in der Form, nüchtern natürlich in Gefühl und Anschauung. Feindlich gegen den Naturalismus (S. 585) wurde sie wiederholt von dem Dramatiker Heinrich Bulthaupt (aus Bremen, 1849—1905) als Dramaturgie des Schauspiels (1882 bis 1901, die ersten Bände als „Dramaturgie der Klassiker") und der Oper (1887). Aber selbst betreten hat Freytag ihre Höhen nicht. Sie lockten niemand mehr. Ihre reine Luft, großen Anschauungen, weiten Ausblicke, ihre stärkende und veredelnde „Erhebung über das Gemeine" mußten erkauft werden durch Entfernung von den gewerblichen Vorteilen der bürgerlichen Ebene. Der Norddeutsche Bund hatte sie jetzt auch den Literaten zu sichern gewußt. In Julian Schmidts Grenzbotenkritik tritt neben seinen bekannteren Ausfällen gegen die literarische „Überspannung" gleichviel ob Gutzkowschen oder Hebbelschen Zeitgeistes doch auch wieder die alte beschränkt bürgerliche Verachtung zutage, mit der Nicolai als ihr Wortführer das klassische „Meister"ideal Goethes und Schillers verfolgte. Darin sucht man jetzt in bürgerlich bequemer Selbstgefälligkeit die Lehren der Revolution: den Unter-

gang von Ständen und Staaten. Dies Streben nach allgemeiner harmonischer Bildung, nach Vornehmheit im Denken und Tun sei das Übel, an dem der Adel, an dem Polen zugrunde gegangen sei.

Ein solcher tragischer Adeliger ist bei Freytag der Konsul Fabius, dessen todesbereitem „Handeln im Geiste" der Handelsgeist empfehlend gegenübergestellt wird, durch den der pfiffig rechnende Bürger sich erhält, schließlich in der zweiten Bearbeitung ohne Rücksicht auf die Familiengefühle, die ihn — in der ersten — noch binden. Was jetzt letztlich Ausschlag zu geben pflegt, ist der nationalökonomische Gesichtspunkt. Aber selbst nicht der Hinblick auf das die klassische Bildung zäh festhaltende England könnte den literarischen Vorkämpfer des neuen „kleindeutschen" Großbürgertums bekehren: „Der Deutsche ist sehr tüchtig, behaglich und lebensfroh, wo er sich zu Hause fühlt, bei seiner Arbeit, die er ganz versteht, in der er einen gesegneten, ununterbrochenen Fortschritt erlebt. Der Deutsche ist dagegen unausstehlich, wo er versucht, den Dilettanten zu spielen.... Wer in der Gegenwart sich erhalten will, muß in der Weise des Bürgertums auf Erwerb denken, das heißt — eine seltsame, aber diese ausschließende Anschauungsweise kennzeichnende Gleichung! — folgerichtig, mit ausdauerndem Verstand arbeiten. Die bürgerliche Arbeit ist die Grundlage der modernen Gesellschaft" ... Darum „*soll der Roman*", in welcher Gattung die Dichtung für das Bürgertum jetzt aufzugehen hat, „*das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit.*"

Dies Wort seines kritischen Freundes ist der Leitsatz für Gustav Freytags Wirksamkeit geworden. Er hat es (1855) seinem Hauptwerke, dem ersten seiner darauf begründeten Romane vorgesetzt, in welchem es dem deutschen Volke sein „*Soll und Haben*" vorhalten will. Als „Spiegel seiner Tüchtigkeit zur Freude und Erhebung" dem ein solches Werk wünschenden Herzog Ernst gewidmet, ist es in geflissentlichem Widerspruch zu Goethes „Wilhelm Meister" angelegt: eine Verherrlichung des unscheinbar emporkommenden, kleinlich rechnenden *Kaufmanns*standes, ein sogenannter „blauer Brief" der Abdankung an den großzügigen repräsentationssüchtigen Adel, der sich selbst die auf-

opferndsten seiner bürgerlichen Freunde nur „als Domestiken in Livree“ vorstellen kann.

Freytag scheint hier den Adel ähnlich aufzufassen, wie Sealsfield seine Indianer (s. S. 396). Er scheint dem Kaufmannsstande allein die deutsche Zukunft zuzusprechen; insofern der einzige Adelsvertreter des Romans, der darin eine Zukunft hat, ihm angehört. Gleichwohl dankt der Roman alle seine poetischen Züge, seine packenden und ergreifenden Situationen dem Adelssitz und seinen Angehörigen. Das Kaufhaus kann grade nur durch aufgetragenen shakespearisierenden Humor an seinen Angestellten und Kunden, den Kommis, Hausknechten, polnischen Juden, etwas interessant gemacht werden. Der Held Anton Wohlfahrt (!) aus dem Untergrundsstande deutscher bürgerlicher „Solidität“, einer kleinen altpreußischen Beamtenfamilie, kommt darin von seiner Adelsschwärmerei zurück und überläßt die von ihm wirtschaftlich gerettete Adlige Leonore seinem adligen Geschäftsgenossen von Fink. Er selbst heiratet am Schluß in das große Breslauer Kaufmannshaus hinein, in das er am Anfang als kleiner Angestellter eingetreten ist. Die Firma „Th. O. Schröter“ übersetzt den italienischen Namen ihres Breslauer Wirklichkeitsvorbildes Theodor Molinari, in dessen Hause Freytag seine Studien für den Roman machte.

Der wirtschaftliche Satan des dem Untergange geweihten adligen Grundbesitzers von Rotsattel, „der Böse mit dem Schwerte, an welchem der Tropfen Galle hängt“, ist im Gegensatze zu seiner Nachahmung in Reuters „Stromtid“ (s. S. 411) ein Jude. Ja, es soll nach Julian Schmidt der Eindruck erzielt werden, daß „die Schmarotzerpflanze“ des aussaugenden Judentums nur „aus der ungesunden Selbstsucht des Adels aufwachse“. „Veitel Itzig“ führt mit seinem furchtbaren Emporkommen als verbrecherisch-schlauer Zögling eines verkommenen Advokaten, wie seinem grausigen Versinken als dessen Mörder nach einer anderen Seite Breslauer Wirklichkeit: in die jetzt abgebrochene alte „Ohlestadt“ mit ihren schmutzigen Altanhäusern über dem trübgelben Wasser des Oderzuflusses. Aber was betreibt dieser schreckliche Abkömmling der ersten „antisemitischen“ Posse des Jahrhunderts, auf dem Breslauer Theater von 1814: Sessas „unser Verkehr“, was stellt er dar, als die letzten Folgerungen aus den Schmidt-Freytagschen Grundsätzen des Ausschlusses der Harmonie und des Ideals von Literatur und Leben? Von diesen mochten sie wohl selbst noch sittlich streng entrüstet ihre Augen abwenden, um so mehr, als „einiges Gleichartige“ in dem Benehmen derer, die „ihren eigenen Vorteil durch Verluste anderer erkaufen“, dem Dichter nicht entgeht. Aber nicht so das ihnen voll Dampf zujagende Ende des Jahr-

hunderts der Geschäftsmache um jeden Preis. Dieses hat in seiner Gesamthaltung Itzigs achselzuckende Verachtung der Gefühle und der Rücksicht auf Ehre und Gewissen als „Schwäche" sich zu eigen gemacht: „Reden Sie doch nicht so schwach, Ehrental!" „Laß dich treten, laß dich anspucken, nur gewinn Geld!" So hieß es noch in überlegener Komik von dem lebenspolitischen Muster des Freytagschen Veitel Itzig, dem Jakob Hirsch in jener Breslauer Posse, der in dem menschlicheren, „Gefühlen" noch zugänglichen Hirsch Ehrental, dem Vater des edlen Bernhard, in Freytags Roman fortzuleben scheint. Jetzt ist aus der harmlosen Possenfigur der satanische Erfolgträger der Zeit geworden, den nicht bloß, wie hier, der Rassenhaß in düstere und abschreckende Beleuchtung stellt; nein! den auch, wie schon in dem Buche von „Stirner" (S. 361) der immer offener und zynischer auftretende Christushaß den „dummen Christen" als nachahmenswertes Muster „rechnender Selbsterhaltung" empfiehlt. Das muß sich alles erst noch riesenhaft auswachsen, bis die damals ausgeschalteten Rechte des höheren Lebens in der Poesie sich in ihrer Unveräußerbarkeit auch dem niederen wieder fühlbar machen. So sieht auch der spannende Teil des Romans, der seinen Durchgang durch die Leiden der Ostprovinzen im Polenaufstand von 1848 schildert, nicht die allgemeine politische Bewegung in Deutschland, sondern nur die „polnische Wirtschaft" von „Brandstiftern und Plünderern"; so der etwas unvermittelte, echt romanhafte Schluß in dem „armen Kompagnon" nur die „gesunde Kraft", die ein kluger weiblicher Kaufmann dem Geschäfte gewinnt. „Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft!", mit diesen bitter spaßenden Worten erläutert Shakespeares Hamlet die verbrecherische Weiblichkeit seiner Mutter. So nützlich diese Formel an ihrem Orte sein mag, so wenig erschöpft sie die Poesie, die Höheres anstrebt als „den Leben schaffenden" Umlauf des Geldes.

Der nächste große Roman Gustav Freytags „Die verlorene Handschrift" (1864) feiert in gleichem Sinne die rein geistige Arbeit, und zwar die unscheinbar förderliche gelehrte Kleinarbeit des Philologen gegen den verderblichen prunkenden Müßiggang des Hofadels.

Der Universitätsprofessor Felix Werner ist der bekannte Philologe Moritz Haupt, der, wie der Dichter sichtlich vor den früheren Fachgenossen hervorhebt, ihn zuerst zum Romanschreiben angeregt hat. Wir hören die damaligen „Nibelungenkämpfe" der deutschen Altertumswissenschaft anklingen in der Gegenüberstellung des für Werner Partei ergreifenden Dr. Hahn gegen den schändlichen Magister Knips von der Gegenpartei. Prof. Felix Werner findet statt einer verschollenen Handschrift mit den

verlorenen Büchern des Tacitus, auf deren Spur er zu sein glaubt, — seine Frau nach dem Muster der Dorfgeschichte: die Tochter eines weisen Bauern. Doch ihr Verlust droht ihm über seinem verbohrten Forschen und Suchen inmitten der Verderbnis eines kleinen Hofes, dessen Herrscher seine Augen auf sie wirft. Der „Zäsarenwahn" des Kleinstaatsfürsten greift schließlich zur Waffe gegen den Professor. Am Schlusse tröstet die Geburt eines Kindes über die verlorene Handschrift und findet man sich wieder im eigenen gewohnten bürgerlichen Arbeitskreise. Zwei feindliche Hutmacher mit ihren Hunden „Speihahn und Schreihahn" bestreiten in der jetzt wirksamen Art ihres Humors die Unterhaltung. Zu beachten im angegebenen Grundsinn ist auch das jetzige Ideal der Fürstin, das der Roman gegen das weimarische aufstellt: auch hier die über die Preise unterrichtete „nationalökonomische" Hausfrau.

Der Wunsch, das deutsche Volk reich und als Beherrscher des Weltmarktes anerkannt zu sehen, drängt jetzt alle Ideale zurück. Aber noch ist Deutschland keine politische Macht und die Vaterlandsliebe mit ihren idealen Lebensquellen noch eine unentbehrliche ungebrochene, fremd fühlendem Hohn und eigener Ableierung noch nicht ausgesetzte Macht. So ist sie denn vornehmlich Freytags echte Muse. Wo er poetisch warm werden soll, muß sie gewissermaßen erst ihr Einverständnis damit abgeben. Am freiesten frisch und lebendig geschieht das bemerkenswerterweise dort, wo sich der Dichter im Geiste sozusagen zu Hause fühlt: nämlich auf dem Gebiete seiner ursprünglichen Fachwissenschaft. So oft sich ihm nur irgend die Gelegenheit bietet, weiß er es in den Kreis seiner Geschichte und Gestalten, Erinnerungen und Phantasien hineinzuziehen. Wie in der „Verlorenen Handschrift" Ilse als eine Verkörperung der deutschen Volksseele erscheint, von der altheidnischen Priesterin bis zu der Pietistin des 18. Jahrhunderts und, so könnte er selbst noch hinzufügen, der unsicheren Zweiflerin des neunzehnten Jahrhunderts, so gibt der literarhistorische Dichter vorher (1859—1862) in den volkstümlich wissenschaftlichen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" „eine Geschichte des deutschen Volksgemütes aus den absichtslos naiven Selbstbekenntnissen der einzelnen Gemüter".

Gustav Freytags altertümelnde Sprachbehandlung erklärt sich jedem leicht aus dieser allgemeinen Darbietung seiner Studien. Doch scheint eine bei ihm früh auftretende, später geradezu als undeutsch verurteilte

Art der unverschränkten Satzstellung ursprünglich weniger durch die Sprache der Lutherischen Bibel als durch Heine (vgl. S. 281) vermittelt, dem sie stammeseigentümlich ist; zum Beispiel in „Soll und Haben" (Schluß von Buch V): „Es ist stille geworden im Schloß ... und doch vermagst du nicht mehr zu hören den einen Ton, an den du immer gedacht hast bei deinen Luftschlössern" usf. Gern verbindet sich diese Art der Satzfolge bei Freytag mit ihrer Umkehrung (Inversion): „Ihm gedieh nicht Unabhängigkeit des Sinnes und nicht das Behagen in seinem Hause" (aus den „Bildern" II).

Nach dem Kriege von 1870 schien die Zeit für eine poetisch-prophetische Darstellung der deutschen Vergangenheit gekommen mit dem größeren Ziele, auf das jene kulturhistorischen Studien erst nur vorbereiteten. Wie sie schon den Kampf der Deutschen mit den Slawen hervorheben und „die Besiedelung des Ostens" in den Mittelpunkt des Bandes vom Mittelalter zur Neuzeit stellen, so waren sie vornehmlich auf die Entwicklung des preußischen Staates hin gedacht. Sie gipfelten in Friedrich dem Großen und den Befreiungskriegen 1813—1815. Nun sollte eine Reihe kulturhistorischer Dichtungen „D i e A h n e n" des neuen Deutschen Reiches von der Urzeit an vorführen.

Die Ausgestaltung in den einzelnen Geschichten (acht in sechs Bänden), an die der Dichter seine letzte Kraft (1872—1880) setzte, um danach nichts Poetisches mehr zu veröffentlichen, ist sehr verschieden beurteilt worden. Das Ganze hat wohl ziemlich übereinstimmend der Tadel getroffen, daß es seiner Aufgabe nicht gerecht werde. Diese Aufgabe aber — noch im frischen Andenken des deutschen Bruderkrieges, der voraufgehen mußte, unmittelbar nach der Errichtung des kleindeutschen Reiches — war für den deutschen Dichter besonders schwierig. Er hat sich ihr unseres Erachtens mit Takt und Geschmack entledigt, indem er sie ganz auf seinen privaten, persönlichen Standpunkt einstellte. Nicht die Ahnen des Großdeutschen, nicht die des Kleindeutschen, des Dreiheits-, „Triaspolitikers" oder des „Altdeutschen", nicht die des Partikularisten und Sonderbündlers, sondern s e i n e, Gustav Freytags Ahnen, hat der Dichter wieder in Bildern einzelnen, keineswegs hochpolitischen Erlebens durch die deutsche Geschichte zurückverfolgt. Er entging dadurch inmitten einer blühenden

Geschichtswissenschaft und ausgebildeten historischen Darstellungskunst der ihn schreckenden Gefahr, von seinen gelehrten Genossen jetzt zu den historischen Romanschreibern der Halbwelt, „dieser Demimonde im Reiche der Poesie" gezählt zu werden.

Züge der Abstammung, „Vererbung" zu entdecken, durch Geschlechterfolgen „genealogisch" auf ihre Urformen zurückzuführen, lag damals — durch die Darwinsche Abstammungslehre — in der Luft. Auch Auerbach beschäftigte sich mit einem solchen Werke. Das Freytagsche fordert zu einer für die deutschen Zustände nicht ungünstigen Vergleichung heraus mit der Krankheits- und Verwesungsstudie, die zu gleicher Zeit Zola in Paris daraus machte. Mit heiterer Freiheit nimmt er das Recht des Europäers, sich seine Ahnenreihe durch alle Lebenskreise verfolgbar zu denken, für sich in Anspruch. Er verfolgt (im ersten Bande) ein vandalisches Königsgeschlecht, das, in der Zeit der Völkerwanderung in seinem Urvater („Ingo") von seinem schlesischen Stammsitze vertrieben, in Thüringen heimisch wird; im 8. Jahrhundert („Ingraban"), das von Bonifazius verkündete Christentum annimmt. „Das Nest der Zaunkönige" (II) wird die Burg des Geschlechtes, dessen königliche Abkunft inzwischen zur Familiensage geworden ist, noch um das Jahr 1000 vom Feindesspott genannt; wo „Immo der Thüring" aus dem Kloster in die Vasallenkämpfe zur Zeit des Sachsenkönigs Heinrich II. hineingezogen wird. „Die Brüder vom deutschen Haus" (III) sind die Deutschordensritter, deren berühmter Großmeister Hermann von Salza den Ahnherrn Ivo von Ingersleben, Minneritter und Italienfahrer unter Kaiser Friedrich II. (1227) zum Kreuzzug ins Heilige Land wirbt. Dort von seiner Geliebten, Friedrun, einem Bauernmädchen, aus der Gefangenschaft befreit, muß er mit ihr in der Heimat bereits das moderne Freiheitsmartyrium gegen den Ketzerrichter Konrad von Marburg vertreten. Er folgt darum dem Rufe seines Ordens durch den Herzog von Masovien gegen die heidnischen Preußen. „Markus König" (IV) zeigt diesen Abkömmling Ivos, in dem die königliche Abstammung nur noch als bloßer Name erscheint, als Kaufmann in Thorn: mit dem Hochmeister des deutschen Ordens Albrecht von Brandenburg gegen die polnische Herrschaft verschworen. In der verbotenen

Liebe und wilden Landsknechtehe seines Sohnes Georg mit der Tochter des lutherischen Magisters Fabrizius bricht der Zwiespalt der Reformation in das Geschlecht. Luther, der auf der Koburg, in der alten Heimat des Geschlechts, als Bekehrer und Einsegner der Ehe auftritt, wird mit großer Vorsicht, auf Grund wörtlicher Benutzung seiner eigenen Aussprüche eingeführt.

Der fünfte Band „Die Geschwister" faßt wieder zwei Erzählungen zusammen: „Der Rittmeister von Altrosen", Bernhard König, führt die deutschen Truppen Herzog Bernhards von Weimar nach dessen Tode von Frankreich ab. Soldatenleben, Hexenprozeß und andere Nachtstücke aus dem Dreißigjährigen Kriege schließen mit dem Tode des Rittmeisters. Sein Söhnchen wird, zu seiner Schwester, einer thüringischen Pfarrersfrau, gebracht und von ihr erzogen. Der Stammvater der Geschwister der zweiten Erzählung: „Der Freikorporal bei (dem Regiment) Markgraf Albrecht" unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. von Preußen August König fällt als sächsischer Hauptmann bei Kesselsdorf im zweiten schlesischen Kriege Friedrichs des Großen. Sein Bruder, der Kandidat der Theologie Fritz König, muß die Gefahr, unter die „langen Kerls" des Preußenkönigs gesteckt zu werden, durchmachen, endet aber als preußischer Feldprediger und Pfarrer in der Mark. „Aus einer kleinen Stadt" (VI) in Oberschlesien in der Gegend, von der einst der Urahn in der Völkerwanderung ausgezogen — werden uns schließlich die Geschicke der letzten Sprossen des Königsgeschlechts berichtet. Fritz Königs Enkel Ernst erlebt dort als Arzt die Franzosenzeit und mitwirkend Preußens schlesische Erhebung von 1813. Sein Sohn „Viktor", der gegenrevolutionäre, liberale Journalist von 1848 ist unser Dichter selbst. Einzig in seinem Vornamen klingt der „siegreiche" Ausgang dieser poetischen Ahnengeschichte eines Vorkämpfers des neuen Deutschen Reiches an. Auch hier wagen wir nicht, dem Dichter, wie üblich, Vorhaltungen zu machen, daß er nicht darüber hinausgegangen ist.

In dem Lebensgedenkbuch für einen vor 1870 verstorbenen Parteifreund „Karl Mathy", den badischen volkstümlichen Minister, hatte Freytag schon so etwas wie einen tatsächlichen letzten Band seiner kleindeutschen „Ahnen" gegeben. Seine letzte Ehe war

die Frau des Rezitators Strakosch. Ein letztes vielbesprochenes politisches Erinnerungsbuch „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone“ (1889) bedauert das Schicksal des Kaisers Friedrich im nationalgeschichtlichen Sinne deshalb, weil dadurch seine Generation, die sich hauptsächlich an der Reichsgründung beteiligte, von ihrer Vertretung auf dem Throne ausgeschlossen blieb. Der Zusatztitel betrifft harte, nicht immer verständnisvolle Bemerkungen über „die alte deutsche Kaiserei“ und ihr Zeremoniell.

Noch war man nicht so weit. Es fehlte — auch auf seinem eigensten literarischen Gebiete — in Deutschland nicht an Gegenbildern zu Gustav Freytag, die 1866 gegen Preußen stimmten und in eifriger poetischer Werbung für die Notwendigkeit der Umkehr auf allen Gebieten des Lebens eintraten.

Der Frankfurter Bundestagsgesandte Viktor von Strauß (vgl. S. 389), der in seinen literarischen Anfängen — einem deutschen Familienroman „Theobald“ (1839) aus der Zeit des Napoleonischen Königreichs Westfalen, einem modernen Epos „Richard“ (1841) über einen sich gegenüber dem Aufstand königstreu bewährenden Liberalen — noch unter die Vorbilder Freytags gerechnet werden könnte, wurde 1848 zum entfesselten „Reaktionär“. Er buchte die persönliche Schuld und Sühne des „frevelhaften Jahres“ in einer Erzählung „Das Erbe der Väter“ (1850) und hielt den fortschrittlichen Mächten der Schmidt-Freytagschen „Arbeit“ (s. o. S. 423) „Kapitalismus und Industrialismus“, ihre sozialen Sünden, ihren materialistischen Egoismus vor in einem Romane „Altenberg“ (1865).

Der pommersche Pastor Joh. Wilhelm Meinhold (1797—1851), der (1843) mit seiner auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. gedruckten, ergreifend tatsächlichen Gestaltung des „interessantesten aller bisher bekannten Hexenprozesse“, des Prozesses der Marie Schweidler, Tochter des Pfarrers Abraham Schweidler zu Coserow auf Usedom, der sogenannten „Bernsteinhexe“, der kulturhistorischen Novellistik eine mächtige Anregung gegeben hatte, gelangte auf diesem Wege der „Umkehr“ zur katholischen Kirche zurück. Eine zweite Hexengeschichte, der „Sidonia von Bork“ oder „der Klosterhexe“, die unter der Anklage verbrannt wurde, den Nachwuchs des pommerschen Herzogshauses durch Zauberkünste vereitelt zu haben, zeigt die gleiche Tendenz, die Opfer der Zeit dem „Zeitgeist“, das heißt dem Aberglauben des Volkes und seiner ihn zu schändlich-selbstsüchtigen Zwecken ausnützenden weltlichen Amtleute zur Last zu legen. Einzig ein charaktervoller Junker wagt beiden zu trotzen, den Verleumder der „Bernsteinhexe“ zu entlarven und sie dadurch bürgerlich wieder zu Ehren

zu bringen, daß er sie — heiratet. Ein von Meinholds Sohne, Aurel, vollendeter Nachlaßroman „Der getreue Ritter Sigismund Hager von und zu Altensteig und die Reformation“ gleichfalls in zeitgetreuen „Briefen an die Gräfin Julia Oldofredi-Hager in Lemberg“ bestätigte schließlich das Zerwürfnis mit seiner Kirche, das der Übertritt dieses seines Sohnes zum Katholizismus eingeleitet hatte. In der „babylonischen Sprachen- und Ideenverwirrung der modernen Presse“ sah Meinhold — in einem „Freien Schutz- und Trutzwort“ zum Jahre 1848 — „die hauptsächlichste Quelle der Leiden unserer Zeit“.

Den katholischen Geschichtsroman vertrat in den vierziger Jahren mit harmlosen Bekehrungsschilderungen aus der Zeit der „Zerstörung Jerusalems“ oder der römischen Kolonien im alten Germanien („Sunehild“ aus dem alten Trier) die noch im neuen Reich fortarbeitende westfälische Novellistin Maria Lenzen, geb. di Sebregondi. In den fünfziger Jahren finden wir ihn in den Händen des unter dem vielangegriffenen Decknamen Konrad von Bolanden schreibenden Speierer Domkaplans Jos. Ed. Konrad Bischoff (1828—1911). Hier weht bereits völlig die Sturmluft, die auf dieser Seite die Gründung des neuen Reiches bezeichnet, und die dieser Schriftsteller in den siebziger Jahren mit Kulturkampfbildern al fresco nicht eben besänftigen half. Mit äußerster Heftigkeit wendet er sich, in der Weise Meinholds an der Hand chronikartiger Texte, gegen die (S. 421) vorgeführte Literatur, die es sich zum Ziele setzt, das protestantische Kaisertum in Deutschland vorzubereiten. Bei Friedrich dem Großen kann er sich schon auf das Zerrbild berufen, das (1860) der welfische Historiker Onno Klopp — übrigens schon im Anschluß an Macaulays absprechende Schriften — aus der historischen Idealgestalt Carlyles (s. o. S. 382) gemacht hatte. Wo die Protestanten das hellste geistige Licht sehen, in „Luthers Brautfahrt“ (1857), „Gustav Adolf“ (1867—1870), „Friedrich II. von Preußen und seine Zeit“ (1865), da sieht der „Bolandist“ — denn sein Name gemahnt an die Mitarbeiter des Heiligengeschichtsschreibers der Gesellschaft Jesu aus dem 17. Jahrhundert Joh. Bollandus — nach H. Reiter: „ungebändigte niedrige Leidenschaften, selbstsüchtiges Streben und hochmütige Verachtung der göttlichen und menschlichen Gesetze“. „Selten oder vielmehr nie fällt ein Lichtstrahl edler Gesittung in diese tiefste moralische Nacht“.

Der deutsche Süden teilte ja im allgemeinen, ohne Unterschied der Parteien und Konfessionen, sehr wenig die preußisch zukunftsfreudige Stimmung. Auch er entwarf mit Vorliebe kulturhistorische „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“. Aber sie tragen durchwegs ein elegisch-klagendes, oft historisch die

eigene Zeit anklagendes, im besten Falle sie gemütlich-vergessendes oder verspottendes Gepräge.

Den österreichischen Patriotismus vertrat ein Freund und Landsmann Stifters, der Wiener Polizeirat Franz Isidor Proschko (1816—1891) in historischen Romanen („Der letzte der Rosenberge") und „Österreichischen Volks- und Jugendschriften". Mehr Dichter, später mehr Humorist der kulturhistorischen Erzählung ist der Wiener politische Notar Alex. Jul. Schindler, „Julius von der Traun" (1818—1885), in „Rosenegger Romanzen" und der preisgekrönten „Geschichte vom Scharfrichter Rosenfeld und seinem Paten" (1852). Im Königreich Bayern ist Nürnberg derjenige Ort, der schon im Gefolge seiner Verherrlichung durch die Romantiker die kulturhistorische Erzählung zu begründen berufen schien. Es geschah dies auch; aber merkwürdigerweise durch einen geborenen Seeanwohner, den Königsberger Literaturprofessor Ernst August Hagen (1797—1880), denselben, dessen mehr „griechisch-mythisches", als „im Sinne unserer neueren Romantiker" „romantisches Gedicht Olfried und Lisena" Goethe noch (1820) durch eine anerkennende Kritik auszeichnete. Goethes Rat, „sich aus der Geschichte, aus Überlieferungen irgendein prägnantes Motiv zu wählen", befolgte Hagen 1829 mit seinen „Norica, das sind nürnbergische Novellen aus alter Zeit, nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts", die ihm ebensowenig wie diejenigen Meinholds (siehe S. 430) je vorgelegen hat. Ihr Verfasser, der aus seinem Leben erzählende Held und verbindende Mittelpunkt dieser Nürnberger Künstlergeschichten, ist der Frankfurter Kaufmann Jakob Heller, der Besteller des Großwerks Albrecht Dürers, der leider nur in schwachem Abbild dort erhaltenen Krönung der Maria mit den Aposteln am Grabe. Die nach Wölfflin „weiblich-befangene", „hausmütterlich-verlegene" Haltung der gekrönten Himmelskönigin gibt den Anlaß zu der Liebesgeschichte zwischen dem reichen Kaufmann und Dürers Modell, einer natürlichen Tochter des humanistischen Nürnberger Patriziers Willibald Pirkheimer, die bei dem blindgewordenen Bildschnitzer Veit Stoß untergebracht ist. Diese wie auch die übrigen Gestalten des Buches sind aus dem Bilde herausgeholt, der Erzgießer Peter Vischer nach dem Paulus. Das Ganze läuft auf eine Dichterkrönung hinaus, bei der die Liebenden vereint werden: die Urform für die damit anhebende Nürnbergfeier auch auf der Opernbühne von Lortzing bis Wagner.

In München wurde der Hofjuwelierssohn Franz Trautmann (1813—1887), der ständige Vertreter jener „Münchner Geschichten", „Chronika" und „Stadtbüchlein", die auch ohne besondere Erinnerung auf dem Titel schon durch die absonderlichen Namen ihrer Helden, des Herrn Petrus Stöckerlein, des Dr. Theodosius Thaddäus Donner das Gepräge

„der guten alten Zeit“ tragen. Gemahnen diese gemütlich-launigen Zustandsbilder „aus dem Burgfrieden“ der alten Stadt in etwas an die drollig-zierlichen Spitzpinseleien seines Zeit- und Stadtgenossen unter den Malern, Spitzweg, so streben andere die treuherzig-derbe Holzschnittweise vaterländischen Chronikenstils an. Die mittelalterliche Reimchronik von „Eppelein von Geilingen“ (1852) schildert in ihren eigentümlichen Versen den volkstümlichsten der Volkslieds-Raubritter des 15. Jahrhunderts, den die Nürnberger nicht „hängten, sie hätten ihn denn“. In die Geschichte des bayrischen Herrscherhauses führen „Die Abenteuer des Herzogs Christoph“, des Herkules der Wittelsbacher, an dessen fabelhafte Stärke der riesige Stein am Boden der Einfahrt in die alte Münchner Residenz erinnert; sowie „Meister Niklas Prugger, der Bauernbub von Truderring“ vor München; in die Bürgerunruhen Kölns im 17. Jahrhundert „Die Glocken von St. Alban“.

Den Schwaben bot ihr Schiller, der glänzendste Klassikername vor der Reichsgründung, den bevorzugten Hintergrund auch für die kulturhistorische Novellistik, die damals auch sonst mit Vorliebe Dichter und Künstler behandelte (vgl. o. S. 432). Von der Theologie zu der es ihm trotz Mörikes begeisterter Huldigung wenig dankenden Literatur übergegangen, behandelte (1843) der spätere Mitherausgeber des „Deutschen Novellenschatzes“ (s. u. S. 487) Hermann Kurz (1813—1873) die Umwelt und Jugendfreundschaft des Dichters der „Räuber“.

Der unter diesen in Schillers Jugenddrama auftretende Hermann Roller steht im Mittelpunkt des meisterhaften Zeitgemäldes, dem nur die Anregung des Verlegers, statt dieses Namens, den nicht ganz zutreffenden Titel „Schillers Heimatsjahre“ verlieh. 1854 folgte ein zweites über Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ (S. 108) unter dessen volkstümlichem Räubernamen „Der Sonnenwirt“. Schiller ist auch der Held eines „kulturhistorischen Romans“ (1856), „Schiller und seine Zeit“ der Vorwurf einer kulturhistorischen Studie (1859) des in der Revolution aus Württemberg in die Schweiz geflüchteten späteren Geschichtsprofessors am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, Johannes Scherr (1817—1886). In „Michel, Geschichte eines Deutschen unserer Zeit“ (1858) hat Scherr die Hoffnungen und Träume der süddeutschen Demokratie niedergelegt. Ihre Verbitterung, ihr blindes Wüten gegen „die menschliche Tragikomödie des Größenwahns“ durchtobt in „Hammerschlägen und Historien“ zweideutiger Natur die auf weite Kreise wirkende „kultur- und sittengeschichtliche“ Schriftstellerei des alten Demagogen.

Das schwäbische Hohenstaufenthema, gibellinisch als kulturhistorisches Wahrzeichen des ewigen Kampfes zwischen Staat und Kirche, bestimmt die Dramen J. G. Fischers (S. 339) von „König Saul“ (1862) bis auf sein neuzeitliches Opfer in der Neuen Welt „Kaiser Maximilian von Mexiko“ (1868). Der Bauernkrieg, der sich im „Florian Geyer“ (1866) daruntermengt, beherrschte in dieser Zeit die schwäbischen Köpfe so, daß der literarisch einflußreichste von ihnen, der Tübinger-Zürich-Stuttgarter Professor der Ästhetik Friedrich Theodor Vischer (1807—1887) in seinem Heldentume das geforderte Ende der Goethischen Fausttragödie sah. Ihren vom Dichter selbst gegebenen „kirchenfrommen“ Schluß im zweiten Teil verhöhnte der stiftlerische Extheologe in einem derbwitzigen, die damals beginnende „Goethephilologie“ verspottenden „dritten Teil“ des Faust „von Deutobold Simbolizetti Allegiorowitsch Mystifizinsky“ (1862). Der Verführer Gretchens wird hier damit bestraft, daß er das hämisch-klatschsüchtige Lieschen der Szene am Brunnen heiraten muß, um sich mit ihr „zu bilden“. Schließlich kuriert ihn Valentin, der von ihm getötete Bruder Gretchens, unsanft in einer Kaltwasserheilanstalt. Der Gegensatz des Komischen zum Erhabenen, das Thema seiner Professur (1837), das der Philosoph zur Grundlage einer noch streng hegelianischen „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“ gemacht hatte (1847—1858), durchzieht das ganze Wirken des in „kritischen“ und „lyrischen Gängen“ gleich streitbaren Literaten.

Der „alte Schartenmayer“, der sich in seiner Jugend in Moritatliedern über schwäbische Zustände lustig gemacht hatte, taucht nach 1866 (ohne Namen) mit unzufriedenen „Epigrammen aus Baden-Baden“, dem deutschen Weltbade der Sittenlosigkeit des französischen Bürgerkaisertums, wieder auf. Er schließt im neuen Reich, dessen Krieg er in einem komischen „Heldengedicht“ besingt, Ende der siebziger Jahre mit der grobwirksamen Fastenpredigt an die Zeit „Mode und Zynismus“ (s. u. S. 553) und dem formlos formhungrigen Lebensbekenntnisroman „Auch einer, Eine Reisebekanntschaft“ (1878). Hier wird das Triebwerk von Leben und Dichtung in der ironisch-kulturgeschichtlichen „Pfahldorfnovelle“ — auf die „Tücke“ der bösen Geister zurückgeführt, die im widerspenstigen Ding da draußen, dem „Objekt“ ihr Spielzeug, das Ich, das menschliche „Subjekt“ zum Narren halten. Ganz besonders treiben sie ihr Wesen in den unberechenbaren Ausbrüchen des Katarrhs, dieses dämonischen Störers jedes menschlichen Planes und Aufhebers aller männlichen Würde. In all dem krausen Zeuge spuken in komischer Maske alte deutsche philosophische und politische Schmerzen, wie letztere in der enttäuschungsreichen Liebesgeschichte des Süddeutschen mit der Nordländerin noch nachdrücklich zum Austrag gelangen. Die rechtliche Anschauungsart, wie

„Unehrlichkeit, Betrug, Fälschung, Fäulnis so mancher Art tief und tiefer in das Blut unserer Nation sich einfrißt", wie es „dann eines großen Unglücks bedarf, das kommen wird in einem neuen Krieg", läßt das Buch jetzt als Prophetie erscheinen.

Aus solchen alten Schmerzen stammt auch der schwermütige Unterton, der die feuchtfröhliche Kneipenpoesie des hauptsächlichsten der süddeutschen Kulturgeschichtspoeten durchklingt: des alemannischen (badischen) Ingenieurhauptmannssohns Joseph Viktor (von) Scheffel (1826—1886). An diesem Gustav Freytag des Südens kann man im Vergleich mit seinem nordöstlichen Gegenspieler in der Gunst ihres Publikums so recht das Auseinandergehen der süd- und norddeutschen Geistesstrebungen, wie den tragischen Ausklang des alten Reichs- und des klassisch-romantischen Bildungsideals studieren. Dort nüchtern praktische Geschäftsziele und ein klug mit der Zeit gehender literarisch-politischer Lebenserfolg. Hier hohe, vielseitige wissenschaftlich-künstlerische Persönlichkeitszwecke und Flucht vor der Ungunst der Zeit bald in burschikosen Übermut — bald in schmerzliche Melancholie. Dort Preußen, der neue Zoll- und Nationalverein, hier die Romantik des Oberrheins und der alte Zauber der Italienfahrten. Dort die düstere Oberstadt und die Warenballen des Kaufhauses von T. O. Schröter, hier „Alt-Heidelberg die feine, die Stadt an Ehren reich" und der Zechverein des „Engeren", unter dem Vorsitze L. Häussers, des die großdeutsche Bundesverfassung anstrebenden Historikers der „Deutschen Zeitung" von 1848 (mit Gervinus, dem Gegner der Gothaer, S. 421); des Schülers Joh. Christoph Schlossers, des Danteschen Richters der Weltgeschichte.

Hier finden wir (seit 1844) den jungen Scheffel mit einem ausgesprochenen Talent für die bildende Kunst zum Rechtsstudium gezwungen, in Gesellschaft seiner Stammesgenossen in der lustigen Wander- und Zechpoesie, des späteren Oberamtsrichters Ludwig Eichrodt in Lahr (1827—1892; des Herausgebers des Lahrer Kommersbuches) und — des Stiefvaters des Bismarckattentäters von 1866 Karl Blind. Nicht der vorbereitende Umgang für einen Diplomaten, den man aus ihm machen wollte, indem man ihn 1848 dem badischen Bundestagsgesandten Welcker als Sekretär zuteilte! Dafür bereiten „Lieder eines fahrenden Schülers von J. S." in den Münchner Fliegenden Blättern schon jene unvergleichliche Wein- und Bierzeitungspoesie vor, die zum Teil handschriftlich auf

den Studentenkneipen heimisch, erst spät gesammelt, 1868 unter dem Titel „Gaudeamus, Lieder aus dem Engeren und Weiteren“ erschienen. Dem Kenner der deutschen Literatur- und Wissenschaftsgeschichte sagen sie mehr als bloßen Wein- und Bierspaß. Die Abteilung „Kulturgeschichtliches“ bringt eine ganz leidliche Übersicht über die verschiedenen Gegenden der jetzt von uns behandelten Dichtung dieser Zeit. Gleich das erste Pfahlbauidyll bot das Muster für Vischers Novelle (S. 434). Die geologischen Phantasien über das Leben der vorsündflutlichen Tiergeschlechter, die historischen über den trinkfesten pfälzischen Hofzwerg Perkeo, die germanistischen über die Goten am „Heidelberger Faß“ vermögen erfahrungsgemäß selbst strengen Katonen der Wissenschaft immer wieder ein Lächeln abzugewinnen. Der volle, flüssige Ton der eigentlichen Trinklieder — so in dem berühmten fränkischen Wanderlied „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein, Wer lange sitzt, muß rosten“ — setzte sich seine Melodien von selbst, soweit er sie nicht schon voraussetzt.

Diese jetzt immer seltener werdende Anmut und innere Melodie des Verses erklärt auch den (nach sehr kühler Aufnahme!) durchaus selbstgewordenen Erfolg des schließlich Hunderte von Auflagen zählenden Erstlingswerkes: „Der Trompeter von Säkkingen; ein Sang vom Oberrhein“ (1854). Scheffel hatte sich 1852 endgültig für die Künstlerschaft entschieden und war des Kunststudiums halber nach Italien gegangen. Dort aber dichtete er auf Kapri in der durch ihn berühmten Künstlerwirtschaft des „Pagano“ (Heiden). Nach Erinnerungen an seine kurze juristische Amtstätigkeit als Revisor in dem oberrheinischen Städtchen Säkkingen besang er, die Inschrift eines dortigen Grabsteins aus dem 17. Jahrhundert in der Phantasie ausgestaltend, die höchst zeitgemäßen Liebesabenteuer des studierten Heidelberger Trompeters Werner Kirchhofer und des Burgfräuleins Margareta von Säckingen.

Obwohl es zunächst, wie von nun an in Deutschland bis zum Überdruß, heißt: „Behüt' dich Gott, es wär' zu schön gewesen —“, so krönt zuletzt in Rom, wo Jung-Werner es bis zum päpstlichen Kapellmeister bringt, der Ritterschlag Innozenz' XI. die liebende Ausdauer auch dieses bürgerlich-adligen Paares. Ein verliebter Kater — nicht „Murr“ (s. S. 227), sondern Hidigeigei — philosophiert dazwischen über das Verhältnis der Menschen zu den Katzen und warum sich nur die ersteren küssen; der stille Mann in der Erdmannshöhle über das Grundwesen der Welt. Die leise Selbstironie des verlaufenen Genies durchklingt so liebenswürdig-gutmütig die vierfüßigen Trochäen dieses spanischen Romanzenepos, daß

man ihre Beziehung zu Heines „Atta Troll“ (S. 281) völlig vergißt. Ein neuer, frischer Ton kommt durch Scheffel auch in diese Art Dichtung. Er sollte gleichfalls eine unendliche, nicht immer erfreuliche Nachfolge finden.

Der Zug der Deutschen nach Italien hat durch Scheffel einen neuen Anstoß, bei einem von dem früheren abweichenden, jedenfalls viel weiteren Publikum, erhalten. Kapri ist durch ihn ein halbdeutscher Ort geworden, wo die Kinder in allen möglichen deutschen Sprachlauten ihre Blumensträuße feilboten. Andere deutsche Künstlerplätze, wie der schon von Waiblinger besungene alte Steineichenhain der Serpentara in den Sabinerbergen, sind durch Scheffels Poesie („Abschied von Olevano“) vor der Vernichtung bewahrt worden. Aber sein Künstlertum hat der Dichter, gleich seinem großen Vorreisenden (S. 92) in Italien eingesargt. Auch hier war es für ihn „zu spät“, wie mit seiner juristischen Laufbahn, die er in Heidelberg als Universitätslehrer wieder aufnehmen wollte. Statt dessen folgte er in den nächsten Jahren wiederum dem Zuge zur dichterischen Gestaltung des deutschen Altertums. Er versenkte sich in jene einzigartige mittelalterliche Chronik, die unter dem Titel „Begebnisse des heiligen Gallus“ (casus S[ti] Galli) ein so lebendiges Bild des in dem berühmten Schweizer Kloster blühenden wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens enthält. Da fand er die Nachricht von dem an Kaiser Ottos des Großen Hofe gern gesehenen Mönche Ekkehard von St. Gallen, daher der Höfling (palatinus) zubenannt, dem Lehrer des „zweiten Salomo“, Ottos II., des Gemahls der Griechin Theophano (Bd. I, S. 39).

Er verband sie mit der Geschichte von Ottos des Großen Tochter, der schönen Herzogin Hadwig von Schwaben, die die Heirat mit dem griechischen Kaiser ausgeschlagen hatte und dann früh (973) verwitwet ihr Herzogtum mit männlicher Hand regierte. „Ihre wechselnden Launen waren sehr gefürchtet.“ Ihre liebste Beschäftigung auf ihrer Feste Hohentwiel bestand darin, mit dem St.-Galler Mönche Ekkehard, den sie sich dazu vom Abte ausersehen hatte, die alten lateinischen Dichter zu lesen. Es kann keinen dankbareren Vorwurf für eine kulturhistorische Dichtung geben als diese farben- und figurenreiche ahnungsvolle Frühwelt der deutschen Bildung in all ihren Gegensätzen: Geist und Welt, Kloster und Hof, rauhe deutsche Alpennatur und byzantinische südliche Weichlichkeit, antike Literatur und junger deutscher Lern- und Kunstsinn. Dem mittel-

alterlichen Gedicht von der Kinderliebe Flores und Blancheflors dankt das Idyll von den Hirtenkindern Audifax und Hadumoth seine Einschaltung. Sogar der kriegerische Einschlag fehlt nicht, durch Hineinziehung der unter Otto dem Großen auf dem Lechfeld zurückgewiesenen Einfälle der „Hunnen“ (Ungarn).

Daraus entstand der Roman des mit hoher Minne ringenden, ihr gerade an heiliger Stätte unterliegenden, aber „auf der Höhe“ des Säntis, in der großen Gottesnatur ihrer wieder Herr werdenden Mönches: „Ekkehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert“ (1857). Die Selbstbezwingung wird durch die Dichtung des lateinischen Waltharius (Bd. I, S. 40 f.) vermittelt, die Scheffel Ekkehard zuschreibt und bei diesem Anlaß in Nibelungenreimpaaren übersetzt hat. Die Heinesche Selbstironie des Dichters fehlt auch hier nicht, wenn der einsame Mönch auf der Höhe sein Werk einer brummenden Bärin vorliest. Kein Werk konnte der Zeit gelegener kommen, die Weihe der Dichtung auf dem Grunde ihres „dunkeln Mittelalters“ leuchten zu lassen. Keines hat reichere und breitere Wirkungen ausgeübt. Nicht bloß in dem uns hier beschäftigenden Zusammenhange, in dem es Gustav Freytags zugehörigen Werken vorangeht. Auch Auerbachs moderner Gesellschaftsroman konnte den modernen Menschen, die hier in Mönchskutten und mittelalterlichen Trachten stecken, das Entsagungsmotiv „auf der Höh“ (S. 404) entnehmen. Roman und Bühne bevölkern sich mit schmachtenden Mönchen, die im Verlauf des Kirchenkampfs immer „lutherischer“ der Entsagung gegenübertreten. Doch auch die streng katholische Dichtung hat der Bildungseifer und das Liebesverständnis der Brüder Ekkehards neu angeregt. Die Malerei hat diese „Klostergeschichte“ des 19. Jahrhunderts (vgl. S. 21) um ein neues „Genre“ bereichert: gemütliche und geistvolle, in Bibliotheken wie Refektorien gleich verständnisinnig beschäftigte Klosterbrüder, gleich gute Kenner und Prüfer alter Texte wie echter Weine. Der schlesische Maler Eduard Grützner hat einen Lebensberuf daraus gemacht.

Dem Dichter, der sich mit diesen beiden Werken den einflußreichsten Bestimmern der Literatur des Jahrhunderts beigesellte, ist es nicht beschieden gewesen, seinen Erfolg so bis auf die Neige auszuschöpfen wie viele gerade seiner in das neue Reich hineinlebenden und schreibenden Zeitgenossen. Der Teilnahme an seiner Persönlichkeit ist dies vielleicht zugute gekommen. Das Unglück hat diesen fröhlichsten in der den Flug niedersenkenden Sängerschar der Spätblüte von früh an gezeichnet. Der so vielen unter den sich von der Dichtung sonst gänzlich abwendenden

gebildeten Deutschen dieser Zeit noch eine gute Stunde mit Poesie zu erheitern und zu vergolden verstand, war im Leben, in der Blüte von geistiger Umnachtung angefallen, ein grüblerischer, weltscheuer, stiller Mann. Der Tod einer geliebten Schwester — er wollte ihr als „Irene von Spielberg", der von Tasso besungenen Schülerin Tizians, ein dichterisches Denkmal setzen — der Stachel einer zerstörten Liebe, mehr als dies, die Einwirkung einer unglücklichen, bald wieder gelösten, überstandesgemäßen Ehe ließen den angefallenen Baum zu keiner nennenswerten Frucht mehr kommen. Die große dichterische Erneuerung der „halbmythischen Schemen", der sagenhaften Schatten des thüringischen Sängerkriegs (Bd. I, S. 118), zu der ihn der Großherzog von Weimar auf die Wartburg einlud, kam nie zustande. Zwei Bruchstücke verraten die Anlage; ein lyrisches Tagebuch des Dichters selbst im Munde der alten Sänger: „Frau Aventiure, Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit" und ein modern-novellistisch-episches: „Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers" der ritterlichen Blütezeit. Im Heiligen Lande verwundet, erzählt er im Hospital seine Erlebnisse, das eifersüchtige Zerwürfnis mit seinem Freunde, die Schreckenskampffahrt über den Rheinfall.

Auch die düstere Zeitschriftnovelle „Hugideo" (1857, einzeln erst 1884), versetzt einen modern weltschmerzlich überspannten Liebhaber nur auf einen wieder meisterhaft zusammengefaßten historischen Hintergrund der Völkerwanderungszeit. Wilh. Kaulbachs damals neues Großwerk unter den Treppenhausgemälden des neuen Museums in Berlin „Die Hunnenschlacht" scheint die Wahl bestimmt zu haben. Noch einmal taucht Ekkehard in seiner Bergeinsamkeit auf, wenn Scheffel schwermütig erhabene Landschaftsbilder und Betrachtungen inmitten der großen Alpennatur, die sich im letzten Jahrzehnt seines Schaffens zu freien Rhythmen formten, (1870) als „Bergpsalmen" dem Bischof Wolfgang von Regensburg um 900 in den Mund legte, der gleich ihm die Ruhe Gottes vor dem Drange der Welt in der stillgroßen Natur des nach ihm genannten Alpensees sucht. Als leidenschaftlicher Freund des Reisens, auch hierin der dichterische Ausdruck seiner Zeit, ist Scheffel noch in seinem Nachlaß mit „Reisebildern" und „Episteln" aus seiner Jugendzeit seinem Publikum nahegetreten.

XV
Dichtung und Kunst

* 70 *

Münchens engere und weitere Kreise

Für das, was in der Literatur dieser Zeit am wenigsten zu seinem Rechte gelangte, für die Kunst, schien sich um die Mitte des Jahrhunderts in der Stadt Ludwigs I. von Bayern, in München, ein königlicher Zufluchtsort zu eröffnen. Über die Vorbedingungen hierzu, inmitten der demokratisch-revolutionären Brandung der vierziger Jahre, unterrichtet am besten das Lebensbekenntnisbuch eines jungen, von 1840—1842 in München studierenden Schweizer Malers. Er sollte später zu den einflußreichsten Mustern der Dichtung aufsteigen und zu der Münchner sich immer in einer Art erzväterlichem Verhältnis fühlen. Es ist „Der grüne Heinrich" von Gottfried Keller, entstanden in den Jahren 1847—1853.

Ein junger Schweizer verläßt an einem windstillen, lieblichen Frühlingsmorgen seine wenig bemittelte, verwitwete Mutter in der großen Stadt am Seeausfluß der Limmat (Zürich), um in „das Land der Zukunft", Deutschland, zu reisen, dem er sich im Gegensatz zu Frankreich wesensverwandt fühlt. Sein Name ist Heinrich Lee. Ursprünglich sollte er Walter heißen, wohl nach „Tells Knaben" in Schillers Drama, das dem Schweizer seine „Schwärmerei für die deutsche Kunst" eingeflößt hatte. Heinrich tönte aber lieblicher in die Ohren des „grünen" Romantikers. Die Beschwörungsformeln aller literarischen Richtungen im Gedächtnis, sah unser Reisender das vor ihm liegende Land als einen großen Zaubergarten an. Fast möchten wir vermuten, daß auch der Name „Lee", in des Verfassers Stammort Glattfelden heimisch, nicht ohne Beziehung zu dem „windstillen" Morgen gewählt worden sei. Denn es bedeutet in der Seemannssprache die windgeschützte Seite des Schiffes. Auch im Schweizerischen bedeutet Lee nicht „der Hügel", wie G. Kellers Bio-

graphen meinen, sondern gerade seine dem Mittag zugewandte Seite. Die geschützte Lage eines Ortes, auch im See heißt „im Lee", das Lee-Wasser, Lee-Siten, da wächst der „Lee-Win", ein dem Weinkenner G. Keller sicherlich von Jugend auf bedeutungsvoller Begriff. Der „Wein vom Lee" in der Rechnung von G. Kellers Vater ist gewiß auch so zu fassen und nicht Lee als Weinfirma (wie Emil Ermatinger meint). Der grüne, nicht gerade als wetterfest bezeichnete Republikaner macht alsbald eigentümliche Erfahrungen in dem Lande, wo nach dem Gespräche Tells mit seinem Knaben „nicht Berge sind und alle den König fürchten". Als Reisebegleiter drängt sich ihm förmlich auf ein sehr vornehmer und sehr feuerbachisch (s. o. S. 382) aufgeklärter bayrischer Graf. Aber ein bayrischer Kreisrichter schlägt ihm an der Grenze die Mütze vom Kopf, die er im Posthause nach heimischer Weise achtlos auch im Zimmer aufbehält. Und das gleiche Mißgeschick in der Verfehlung gegen die Sitte, die offenbar nach der Stange mit dem Hute des Landvogts im Tell als „zur Prüfung des Gehorsams" erfunden aufgefaßt wird, begegnet ihm gleich nach der Ankunft in der „großen Hauptstadt". Deren damals völlig neuartiges, isarathenisches Straßenbild läßt er auf sich wirken. Diesmal begründet der Enthuter sein Verfahren mit den Worten: „Warum gaffen Sie mich an und grüßen nicht? ... Wissen Sie, ich bin der König."

Der „grüne Heinrich" ist später in einer zweiten, stark modernisierten Fassung noch einmal keck schweizerisch auf diese abendliche Begegnung mit Ludwig I. zurückgekommen. Aus ihr haben Geschichtschreiber des 19. Jahrhunderts (Treitschke) schon eine Gepflogenheit des Königs gemacht, Leuten, die ihn nicht grüßten, den Hut vom Kopfe zu schleudern. Bei dem großen Künstlermaskenfest von 1840, das im Hoftheater stattfand und mit einem Prunkzuge durch die Residenz am König vorbei im großen Saale des königlichen Odeon endete, springt er im grünen Narrenkleide, die Kappe mit Disteln und Stechpalmen umkränzt, aus dem Zuge heraus und ruft: „Hei, Bruder König! Warum greifst du nicht an meinen Hut?" — worauf ihn der König vorsichtig am Zipfel seiner Kappe faßt und sie hochhebt. Der Literarhistoriker muß jedoch den dadurch genährten Glauben zerstören, als ob dies funkelnde Schaustück der Schilderungskunst des „grünen Heinrich", eine Probe auf die Grundsätze des Lessingschen Laokoon, zugleich das eigentliche Verdienst der dichterischen Verewigung eines Zeitereignisses aufweise. Der Dichter hat das Fest nicht mehr mitgemacht. Er traf eben gerade in seinen begeisterten Nachhall hinein und hielt sich an die Festbeschreibung von Rudolf Marggraff „Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg". Dies war die Aufgabe, die der Maskenzug gestalten sollte und auch noch bei dem Schlußbankett im Odeon streng festhielt.

„Der grüne Heinrich" ist jedoch nicht, wie es danach scheinen könnte, in erster Linie ein Münchner Künstler- und Modellroman. Er hat deren in Fülle angeregt und in Einzelheiten — ganz besonders in dem Grundmotiv des Künstlermaskenfesttreibens — ausgestattet. Er bleibt ja auch dieser Aufgabe, gerade im höheren künstlerischen Sinne, nichts schuldig. Abkehr von der Historienmalerei, Vermengung der Künste, Bildkritik in musikalischen Ausdrücken und umgekehrt, Programmusik füllen die Seiten. Im Verkehr mit seinen Malerfreunden kommen all die Kunst- und Lebensgegensätze zu ihrem Recht und breiter lehrmäßiger Aussprache, die die Ateliers der Künstler jetzt ebenso zum bevorzugten Hintergrunde der Lebensentwicklungsromane machen, wie in früheren Zeiten die Kulissen der Theater (s. S. 122 f.). Scheint doch die Grundidee des Romans, nach den Tagebüchern des Dichters, bereits durch denjenigen Franzosen eingegeben, der die europäische Romanliteratur dieser Art am Ende des Jahrhunderts unbedingt beherrschen sollte, Honoré de Balzac. In dessen „Philosophischen Studien" (s. u. S. 582) fand Keller in Verbindung mit der tragischen Forschergeschichte „Auf der Suche nach dem Unbedingten" (La recherche de l'absolu) die Künstlernovelle „Das unbekannte Meisterwerk" (Le chef-d'oeuvre inconnu), die auch später noch Zola zu seinem L'oeuvre („Das Werk") und damit den ganzen Schwarm seiner Nachahmungen in allen Roman- und Theaterländern anregen sollte. Das vergebliche, aber schwer ernste Streben eines gewissenhaften Geistes nach etwas, was eigentlich über seinen Beruf hinausliegt, steht auch hier im Mittelpunkt.

Es tritt im „grünen Heinrich" noch in besonders fein abgetönten Gegensatz gegen seine Freunde, in denen zwei gleichfalls dem weiteren Kreise germanischen Volkstums angehörige Gestalten urbildlich hervorstechen. Der skandinavische Hüne Erikson, seiner Hauptneigung nach Jäger, ist eine werktätige Geschäftsnatur, die seine künstlerische Trägheit und Beschränktheit klug hinter winzigen Landschäftchen versteckt, die er um hohen Preis an den Mann zu bringen versteht. Er endet — wohl frei nach dem Muster seiner Vorfahren, der normännischen Wikinger — als Dampfschiffahrtsunternehmer im Mittelmeer. Dem ebenso reichen als glänzend begabten Holländer Ferdinand Lys, einem ausgeglühten, für alles Höhere abgestumpften Welt- und Lebemann, dient die Kunst nur als Vorwand für die Pflege seines Ichs und ein feines Genußleben.

Unfähig, etwas darzustellen, was er nicht fühlte noch glaubte, malte er nur für sich selbst. Heiße Sinnlichkeit und eine geheimnisvolle Trauer waren ziemlich die Grundstoffe seiner Tätigkeit. „Was er malte, war ein Tasten nach der Zukunft, ein Suchen nach dem ruhevollen Ausdruck des menschlichen Wesens." Abgesehen von dem entgegengesetzten Ideal, wie es damals dem Geschlecht des Malers Anselm Feuerbach entsprach, hört man hier schon die Schlagworte und bewegt sich in der Kunstumwelt vom Ende des Jahrhunderts. Ganz den Geist seiner Kunstwitzblätter atmet das Lyssche Hauptbild „Wohl dem, der nicht sitzet auf der Bank der Spötter". Aus ihm schien eine Champagnergesellschaft den Beschauer — bis auf ein üppiges Weib, das ihm den Rücken kehrt — so herausfordernd ins Auge zu fassen, „daß man eher versucht war, auszurufen: ‚Weh dem, der da steht vor der Bank der Spötter!' und sich gern in das Bild hineingeflüchtet hätte".

Mit diesem Lys, seiner Jean-Paulischen befreundeten Gegensatzfigur, einer Art Roquairol aus dem „Titan" (s. S. 181), die seine spätere Erscheinungs- und Ausdrucksweise im Jahrhundert vorausnimmt, hat nun der grüne Heinrich einen Zweikampf, an dessen Folgen Lys schließlich stirbt. Der Anlaß ist lästerlich komisch genug, um aus einer Heineschen Novelle — den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" — entnommen zu sein. Es ist nämlich der „liebe Gott", für den Heinrich kämpft. Die Idee liegt vielleicht noch weiter zurück in dem, zunächst nur gegen den Religions k a m p f gerichteten Ausruf aus Lessings „Nathan": „Was ist das für ein Gott, der einem Menschen eignet? der für sich muß kämpfen lassen?" Im „grünen Heinrich" richtet sich die Idee gegen die Religion überhaupt. Ihre Tragik, wie man das später — unangemessen, gerade im Sinne der Poetik! — genannt hat, will der Roman offenbar vorführen. Ihretwegen verwundet und tötet der Held nicht bloß seinen besten Freund, der es ihm in Hamletischen, weltverachtenden Worten vergibt, sondern er selbst, der „grüne" Heinrich geht an seinem „lieben Gott", dessen Vorsehung ihm seine arme gute Mutter mit seinem kleinen Erbe auf den Lebensweg mitgegeben hat, künstlerisch und menschlich zugrunde. Seine Kunst, die bei weitem mehr Dichtung ist als Malerei, bringt den bescheidenen, zurückhaltenden Mann trotz seines von den Genossen bestaunten gewissenhaften Fleißes nicht vorwärts. Er muß seine Bilder dem Trödler geben und in dessen Dienste schließlich Fahnenstangen blauweiß anstreichen. Er wandert am Ende von allem entblößt zu Fuße und hungernd den Weg wieder zurück, den er im Reisewagen mit dem Grafen hergefahren ist. Nun scheint sich zwar die Vorsehung förmlich zu beeifern, ihr langes Versäumnis an ihm nachzuholen. Er trifft, wie er unterstandslos in einer Kirche übernachten will, auf die Pflegetochter jenes Grafen,

der sich die ganze Zeit nach ihm erkundigt und seine Bilder vom Trödler gekauft hat. Er gewinnt ihre Liebe. Der Graf besorgt den Erfolg seiner Bilder. Aber es ist zu spät. In seiner Heimat kommt er gerade zum Begräbnis seiner Mutter, die ihn vor ihrem Tode aus Gram und Entbehrung um ihn nur noch mit Tränen in den Augen gegen die Bekannten verteidigt hat. Er wartet eine Antwort des Grafen, die sein Geschick entscheiden soll, nicht mehr ab und stirbt. „Es rieb ihn auf, sein Leib und Leben brach." „Es war ein schöner, freundlicher Sommerabend, als man ihn mit Verwunderung und Teilnahme begrub, und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen."

Der starke Band dieses ersten Münchner Künstlerromans umschließt einen mindestens ebenso starken zweiten, der „Eine Jugendgeschichte" betitelt ist. In der Ichform erzählt, wird sie dem Leser von Heinrich unterbreitet, als er, in München angekommen, das Heft mit seinen Jugenderinnerungen in seinem Koffer findet. Die Ichform dieser eingeschobenen Jugendgeschichte überträgt sich in der schon berührten zweiten Fassung, stellenweise natürlich gezwungen und unwahrscheinlich, auf den ganzen Roman. Er erhält dadurch völlig den Charakter einer Selbstbekenntnislebensbeschreibung aus der Rousseauzeit (S. 36 f.).

Hierzu paßt die Rolle, die noch das Theater statt der bildenden Kunst in der Jugendgeschichte spielt. Der jugendliche Held nimmt an einer Faustaufführung teil, als eine der Meerkatzen in der „Hexenküche". Er läßt sich im Theatersaale einschließen und macht dabei die nahe Bekanntschaft der Gretchenschauspielerin, die lebhaft an die heißblütige Männerhasserin Aurelia in Goethes „Wilhelm Meister" erinnert. Auch die „Tellaufführung", die der grüne Heinrich später im Heimatsdorfe seiner Familie mit seinen Bekannten veranstaltet, gehört in diesen Kreis. Hierbei gerät er in den diesen Romanen zugehörigen Zwiespalt zwischen der keimenden Liebe zu der zarten Anna, der Tochter des Schulmeisters, die die Berta von Bruneck auf weißem Zelter spielt, und einer um zehn Jahre älteren, berückenden jungen Witwe, Judith, die als Tochter einer entfernten Verwandten zu ihm in Beziehung gebracht wird. Auch hier entschwebt dem Helden das empfindsame Reinheitsideal seiner höheren Liebe im baldigen Tode Annas. Aber Judith, eine echte Vertreterin des Rousseauschen Naturideals, die ihn inzwischen gründlich in die Liebesschule genommen, stößt er ingrimmig von sich, so daß sie nach Amerika auswandert. Der Name dieser nach Kellers ausdrücklichen Worten „von A bis Z frei erfundenen" Naturgestalt mag durch die damaligen Erfolge von Hebbels „Ju-

dith" unbewußt eingegeben sein. Tatsächlich besagt sie etwas ganz anderes. Sie teilt mit ihrem Namen höchstens den Widerspruch gegen biblisches Christentum, während das Judentum, gleich in den „gutmütigen Schacherjuden" des Sektiererkreises der Trödlerin Frau Margret, im „Grünen Heinrich" „wohl gelitten" ist.

In der zweiten Fassung ist Judith bestimmt, alle Schwierigkeiten zu lösen, indem sie, von der schlimmen Lage Heinrichs hörend, opferbereit zurückkehrt. Den in Amt und Würden Tretenden heiratet sie aber nicht, sondern getreu ihrer Abneigung gegen alle Schwüre und Bindungen steht sie ihm in freiem Liebesverhältnisse zur Seite. Auch hierin verkörpert sie noch ein Lebensmuster Rousseaus und des Rousseautums.

An die Ideen der Rousseauschen Erziehungsreform schließen sich die Kindheits- und Schulbekenntnisse der „Jugendgeschichte". Der im Anfang mit Nachdruck einsetzende Ludw. Feuerbachisch religionsfeindliche Grundzug wird dadurch etwas in den Hintergrund gedrängt. Ihm dient die chronikartig erzählte schauerliche Geschichte vom „Meretlein", das ist Emerentia, das Kind „einer adligen, stolzen und höchst orthodoxen Familie" (von Muralt!), welches wegen seiner „hartnäckigen Abneigung gegen Gebet und Gottesdienst jeder Art" zur Besserung in ein Pfarrhaus verbracht wird; dort aber sucht es lieber — wiederholt, schließlich auf grausige Art — den Tod. Diese Bekenntnisse wollen im ganzen beweisen, daß unsere Erziehung die natürliche Eigenart des Kindes nicht nur nicht berücksichtigt, sondern im tiefsten Grunde verkennt und mißversteht, so daß sie unter gegebenen Umständen seine ganze Zukunft vernichten kann. Hier ist es die nun allerdings nicht eben allgemeine Eigenart der Dichternatur, die der Selbstlebensbeschreiber im Auge hat. Er freilich scheint von der Voraussetzung auszugehen, daß die dabei in Frage stehenden Eigenschaften allgemein menschlich seien: die leichte Eindrucksfähigkeit für auffallende, zumal häßliche! Ausdrücke, die Fähigkeit zur ungeheuerlichen, gerade boshaften! Lüge sowie die Leichtigkeit in der Formgebung des menschlichen Tuns und Treibens, auch hier gerade schlechter Streiche!

Sichtlich gestachelt von dem Ehrgeiz, die offenen Bekenntnisse harmloser Jugendvergehungen bei Augustinus und schon gesteigert bei Rousseau auffallend zu überbieten, tischt uns nun der „grüne Heinrich" eine geradezu meisterhafte Lügenleistung seines achten Lebensjahres auf, durch die er ohne jeden Anlaß noch Zweck drei völlig unschuldige Mitschüler schon des reiferen Alters in harte Strafen und Verruf bringt, ohne sich das geringste Gewissen daraus zu machen. Wir wollen zur Ehre der Dichtung als allgemein menschlicher Gabe annehmen, daß der seelenwissenschaftliche Wahrheitswert solcher Bekenntnisse — man vergleiche ähnliche in den „Tagebüchern" Grillparzers — ein geringer und vor allem, daß er selbst als

solcher nicht gleich zu verallgemeinern ist. Denn dann wäre die Dichtung wirklich, wozu sie ja gerade der reformierte Puritanismus gern machte, nichts als ein Ausfluß der „Erbsünde“, die der „böswillige Lügner“ in die Welt gepflanzt. So heilsam der Hinweis auf die Lüge als Teilhaberin an der poetischen Anlage der heuchlerischen „Wirklichkeitspoetik“ gerade des letzten Zeitalters sein mag, so mißlich erscheint, zumal in diesem Falle, ihre allgemeine Vermengung mit der Bosheit. Was die Lüge der wahren Kunst von der der Wirklichkeit scheidet, ist das Unschädliche ihres Anlasses und Zweckes. Gerade dem leidsam verträumten, gutmütig hingebenden Wesen unseres Helden, das gegen die wucherische Ausbeutung eines geriebenen „tadellosen“ Kameraden namens Meyerlein völlig wehrlos ist, kann man dergleichen schwer zutrauen. Allein wir befinden uns in einer Zeit, da die Revolution die Bösen-Buben-Streiche in Mode brachte. Sie wurden bald zur unentbehrlichen Ausstattung eines hoffnungsvollen jungen Mannes gezählt, während man sich von sogenannten „artigen Kindern“ nichts versprach. Ja, ihnen wurde, wie eben jenem Meyerlein, gerade das zugetraut, was frühere Zeitalter, doch vielleicht im allgemeinen mit mehr Berechtigung, als die Spitze der Entwicklung „böser“ Buben ansah. Genug! der „grüne Heinrich“ erlebt den Erfolg seiner Erziehungsangriffe schließlich nur wegen seiner allgemein dichterischen Anlage — da er der Zusammenrottung aufrührerischer Schüler gegen einen mißliebigen ungeschickten Lehrer im Handumdrehen eine auffällige Form zu geben weiß —, von der Schule gewiesen zu werden. Dafür hat er nun die Genugtuung, seine Lehrer des vollendeten vorsätzlichen Mordes nicht bloß einer Eigenart, sondern eines Menschenlebens anklagen zu dürfen.

Des Gegenteils versichert uns zu unserer Beruhigung das wirkliche Leben des Dichters, der hier seine eigene Jugendgeschichte berichtet. Gottfried Keller (geboren 19. Juli 1819 zu Zürich) war der Sohn eines feinen, geistig strebsamen Handwerkers (Drechslers), wie sie sich vor ihrer Knechtung und gesellschaftlichen Herabdrückung durch die Maschine noch vielfach am Bildungsleben beteiligten. Er würde aber schwerlich geworden sein, was er ist, wenn nicht sein Vater früh gestorben wäre und die Züricher Industrieschule „das einzige Kind einer hilflosen Witwe“ nicht eines Tages (1834) „vor die Türe gestellt hätte mit den Worten: Es ist nicht zu brauchen“. Er wurde dann einem Maler in die Lehre gegeben. Die Jean-Paulsche Selbstbildung und Vielleserei in Verbindung mit dem Notbehelf des Maler-

berufs, dem Keller unzulänglich in Zürich, unglücklich in München nachhing, ist von dieser besonderen Erscheinung der deutschen Literatur nicht abzutrennen. Dazu tritt die durch jene Ausweisung erzeugte revolutionäre Stimmung eines im Kerne zünftlerischen und peinlich auf Ordnung haltenden Gemüts, die an seinem Orte von seiner Zeit nur allzu günstig beeinflußt wurde. Der junge Empörer wider Willen trat in Verkehr mit den Scharen politischer Flüchtlinge aller Arten und Richtungen des Umsturzes, die sich besonders damals in der freien Schweiz ansammelten.

Der alte deutsche Burschenschafter A. L. Follenius (s. o. S. 276) war es, welcher Keller der deutschen Literatur, durch persönliche Bekanntschaft mit ihren Revolutionsdichtern, zuführte, auch die ersten Drucklegungen seiner Gedichte (1845/46) vermittelte. Der Schweizer „Sonderbundskrieg" (1847) gegen die katholischen Kantone mit seiner Jesuitenhetze hat Keller zu persönlicher Beteiligung angeregt und in seinen Werken tiefgehende Spuren hinterlassen. Im deutschen Süden erschöpfte sich die Revolution ja wesentlich im Ansturm gegen den Katholizismus. Auch Fr. Th. Vischer hat damals für eine Erscheinung wie Eichendorff keine andere Bezeichnung als „ein literarischer Sonderbündler". Auf diesen Wegen erhielt Keller 1848 von seiner Regierung eine Reiseunterstützung. Er verbrauchte sie erst an der Heidelberger Universität; ähnlich wie vordem Hebbel in den verschiedenartigsten Hörsälen, vor allem aber zu den Füßen des damals dort auf Einladung der Studentenschaft frei „das Wesen der Religion" zersetzenden L. Feuerbach. Auf Feuerbach geht auch der Angelus Silesius am Schlusse des „Grünen Heinrich" zurück. Dann ging er des Theaters halber nach Berlin. Dort bereitete sich damals ein ähnlicher politischer Übergang vor, wie ihn die Schweiz eben in ihrer Umgestaltung des Staatenbundes in einen Bundesstaat durchgemacht hatte. Der junge Schweizer war daher mit seinen „Neueren (großenteils berlinischen) Gedichten" (1851) in den fortschrittlichen Kreisen (Franz Dunckers) eine willkommene und vielbemerkte Erscheinung.

„Der grüne Heinrich", dessen Ausführung ein Verlagsvertrag veranlaßte, und dessen Vollendung der Verleger (Vieweg in Braunschweig) von dem widerwillig schreibenden Maler förm-

lich erzwingen mußte, war, so wenig er gekauft wurde (1854 und 1855), in den führenden literarisch-politischen Kreisen ein Ereignis. Julian Schmidt (s. oben S. 422) fühlte den verwandten staatsbürgerlichen Zug im Werke des künstlerisch schwärmenden Revolutionärs. Er nahm es als letzte bedeutende Erscheinung in seine Geschichte der deutschen Literatur auf. Gleichwohl sagte dem 1855 wieder nach Zürich Zurückgekehrten die Stellung eines modernen Berufsdichters, der er sich durch eine erste Novellensammlung (s. u. S. 453) anzubequemen suchte, so wenig als möglich zu. Seine Freunde verschafften ihm daher 1861 ein politisches Amt: die Stellung des ersten Staatsschreibers der Kantonsregierung von Zürich, die er als pflichttreuer Beamter, Pässe ausstellend, feierliche Erlasse ausarbeitend, bis 1876 versah. Die Mutter erlebte die hohe Ehre und bezog noch für einige Jahre die Staatskanzleiwohnung des einst von der Kantonalschule weggejagten Sohnes. Erst am Schluß dieses Zeitraums begann Keller wieder literarisch hervorzutreten. Doch bezeugte er keine Freude über den Sonnenabend des Ruhmes, der ihm — zumal an seinem 70. Geburtstage — in dem mit Dichtergröße nicht übermäßig gesegneten neuen Deutschen Reich am Schluß beschert wurde. Auch das eheliche Glück, die von ihm ausschließlich gepriesene Krone seiner Dichtung, vermochte der früher nur mit Körben bedachte Dichter im Leben nicht mehr zu erlangen. Er starb, unvermählt, einsam, vergrämt, nach dem Tode seiner ihn pflegenden Schwester, am 15. Juli 1890.

Die zweite Fassung des „Grünen Heinrich" 1879/1880, bereits von seinem Zeitungsruhme dem Dichter abverlangt, trägt diesem Umschwunge seines Lebens, wie wir in Einzelheiten schon andeuten konnten, auch im ganzen Rechnung.

Sein alttestamentarischer Fluch: „Die Hand möge verdorren, die die erste Fassung wieder erneue", beweist den Ernst, den er in sie hineinlegt. Alles auf tragische Entwicklung Angelegte, Judiths schmähliche Verstoßung, der Zweikampf mit dem Freunde, das ungewisse Verhältnis zur Pflegetochter des Grafen, ist entweder versöhnlich gemildert oder ganz beseitigt. Die Letztgenannte entpuppt sich aus einem Findling zur leibhaftigen Tochter des Grafen. Sie wird sodann von dem rücksichtsvollen Dichter alsbald standesgemäß verheiratet, so daß sie für den grünen Heinrich nicht

mehr in Frage kommen kann. Der tröstet sich gerne mit seiner Judith. Vor allem bleibt Heinrich selbst am Leben und wird am Schluß ein wohlbestallter demokratischer Amtmann in der Schweiz. Nur der grausame Tod der Mutter in Verzweiflung über den verlorenen Sohn ist, entgegen der Wirklichkeit im Leben des Dichters, in der Hauptsache unverändert geblieben. Der dem Bürgertum in seiner nüchternen, geschäftstüchtigen Form wiedergewonnene Ausromantiker kommt jetzt gerade noch zurecht, um am Sterbebette ihren Abschiedsblick zu empfangen. Man sieht hieraus recht deutlich: Nicht die gewöhnliche Wirklichkeit, sondern der ungewöhnliche, in irgendwelchem Sinne Eindruck machende (ideale) Fall, den sie brauchen, veranlaßt die Dichter zu solchen Erfindungen ihrer künstlichen Welt- und Schicksalsgestaltung. Der Verfasser glaubte, diese „böse dichterische Lüge" wohl dem feuerbachischreligionsfeindlichen Grundzug seines Werkes schuldig zu sein.

Allein weder die glatte äußere Form noch die inzwischen erlangte Weltgewandtheit im Begründen oder Verschleiern von Unwahrscheinlichkeiten — man vergleiche das Zusammentreffen des verhungerten Landstreichers mit der Tochter des Grafen in der ersten und zweiten Fassung — vermögen darüber hinwegzutäuschen, daß die innere Form des tragisch angelegten Werkes gelitten hat. Der oben angezeigte äußerliche Bruch, den die „Jugendgeschichte" hineinbringt, ist ein innerlicher geworden. Es wirkt als vergeblicher Versuch des zum Politiker gewordenen Dichters, das romantisch traumverlorene Wesen des grünen Heinrich mit dem nüchternen Geschäfts- und Geldsinn der modernen Welt, die lebensunfähige dichterische Eigenbrödelei des „Landverderbers" mit ihrer demokratischen Mehrheitsmacht zu versöhnen. Was in der ersten Fassung verzweifelte Ironie ist, wird in der zweiten gleichmütiger Ernst, daß diese Mehrheit „den Einzelnen, der ihr etwas versagen will, sich nur gegenüberstellt, um mit ihm, ihrem Kind und Eigentum, ein erbauliches Selbstgespräch zu führen". Auf ihn als Dichter des „Grünen Heinrich" läßt sich recht gut anwenden, was Keller hier in seinen ingrimmigen Auseinandersetzungen gerade immer wieder mit dem Jesuitenorden diesen Priestern vorhält: „Dadurch daß der Dichter in die weltliche (geschäftlich-politische) Gesellschaft eintritt und sich mit ihr vereinigt, wird er unfähig, sich von ihr loszumachen, das heißt sie etwas Besonderes zu lehren. Die Welt hat ihn erobert, nicht er die Welt."

Die eigentliche Lehre des „Grünen Heinrich" enthüllt sich literarhistorisch in Kellers früher Lyrik. Diese geht offensichtlich von Heineschen Traumbildern in Verbindung mit seinen politischen Großsprechereien aus, die sich hier der aufrichtigere Dichter ge-

legentlich selber vorhält. Sie zielt deutlich auf Heines poetische Matratzengruft — in der sinnbildlichen Gedichtsammlung „Lebendig begraben". Sie bewitzelt Heines Bekehrung im Romanzero durch das Romanzenbuch „Der Apotheker von Chamounix". Da wird der sterbende und gestorbene Heine selber mit einer tollen Eifersuchtsliebesmord- und Leichenphantasie verbunden.

Diese Lyrik spielt so gern mit Heineschen Versformen, Witzen, Zeitepigrammen („Venus von Milo" in der Mode; „Ratzenburg" will Großstadt werden; „Rote Lehre" der alten grauen Eselstheorie; „Polkakirche"; „Biermamsell") zumal in der Berliner Zeit, daß man versucht wird, Heinrich Heine zum geheimen Paten des vielbefragten Kellerschen Romanhelden zu machen. Der „grüne" Heinrich bedeutete dann den Heine der dichterischen und Lebens u n schuld, der trotzdem in der modernen Welt zugrunde gehen muß, weil er als Dichter und Mensch nicht in sie paßte. Dann ist ihm, wie gleich im Eingang seiner hierfür sehr bezeichnenden „Sonette", der Dichter nur eine andere Form des Strolches, des „Vagabunden". „Der Schulgenoß": „Du bist ein Schelm geworden — ich Poet" ... Seiner Mehrheitsvergötterung hängt er hier den echt Heineschen Schlußtrost an: „Und läuft es dann auf schlechten Sohlen, — So wird es schon der Teufel holen!" Weltschmerz und Lebensverachtung liebäugeln auch bei Keller gelegentlich mit Heineschen Unflätereien (Laus, stinken), versinken aber beim Dichter des „Grünen Heinrich" immer bald in jener windstillen, humoristischen Melancholie, die dessen Schluß kennzeichnet. Ihr gelungenster Abdruck ist die gefeierte Gedichtreihe, die den Titel „Feuer-Idylle" trägt. Das Gehöft eines reichen bäuerlichen Geizhalses brennt ab, ohne die Nachbarn zu gefährden; vielleicht zur Genugtuung des Sohnes, der längst ein neues Haus begehrt hat. Der Dichter schildert mit Humor den Auszug der gesamten Umwohner zu dieser ländlichen Sehenswürdigkeit. Er mustert mit idyllischem Behagen die verbrennenden Einzelheiten; die holzgeschnitzte Brunnenfigur, die Putzstube der Mädchen, den ungenutzten Wein im Keller und was gerettet wird: ein alter Totenkranz, ein dickes Buch, nach dem der Besitzer eigens ausgesandt hat, und das sich zu seiner grimmigen Enttäuschung statt seines Schuldnerbuches als seine alte

Prunkbibel herausstellt. Es ist der Humor der Vergänglichkeit. An niederländischen Bildern hat der Dichter solche poetische Lichtwirkungen der „Feuersbrünste“ studieren können. Wenn Keller seiner Melancholie im Gegensatz zu seinem Helden nicht erlag, so verdankt er das lediglich der von diesem so gering eingeschätzten Anlage zur Bildkunst. Durch Th. Storms Bewunderung wurde das für Keller bezeichnendste seiner Gedichte, das seiner Malerzeit wohl noch nahestehende „Abendlied“ allgemein bekannt. In ihm streitet sich die Bildfreude an der Welt mit der todbefreundeten Melancholie: „Augen, meine lieben Fensterlein, — Gebt mir schon so lange holden Schein, — Lasset freundlich Bild um Bild herein, — Einmal werdet ihr verdunkelt sein!“ Darum „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, — Von dem goldnen Überfluß der Welt!“.

Dies selig durchgeführte Trinkerbild verrät zugleich das Mittel, mit dem der alternde Keller seine Weltbildfreude der Melancholie abzustreiten pflegte. Er mochte wohl auch, wie der französische Liedersänger des 18. Jahrhunderts Panard, dem er mit seinem Zechfreunde Gallet in der „Trinklaube“ seiner Gedichte ein rührsames Denkmal gesetzt hat, sein gefülltes goldenes Weinglas mit solcher Zärtlichkeit anblicken, daß ihm die Tränen der Wonne an die Wimpern traten. Auch der Ruhm erscheint ihm unter dem Bilde des Göttertranks, der „besser läutert als die Glut der Leiden. — Wer wird bekränzt mit ungewaschenen Händen, — Mit Lorbeer und mit Staub zugleich sich kleiden?“ Eine Annahme, die freilich auch nur das festliche Bild der Weinseligkeit allzeit rechtfertigt.

Die fesselnden, in Umrissen und Farben stets richtig gesehenen, niemals schiefen oder verzeichneten Bilder gehören zu den Grundvorzügen des Kellerschen Stiles überhaupt. Wie manche von ihnen mögen ihm von seinen künstlerischen Studien her im Auge hängen geblieben sein und gerade daher ihre Fülle, Rundung und Geschlossenheit aufweisen, als ob sie in einen Rahmen passen. So malt er in seinen Gedichten in acht Hexametern einen „Abend auf Golgatha“ farbig, sinnvoll und doch schlicht. Durch einen Nachtfalter, der sich auf der Schulter des Heilands „dort wo gelastet das Kreuz“ zeitweilig niederläßt, wird die Schilderung so eigentümlich belebt, daß wir glauben könnten, das Gemälde von

einem Meister in einer Galerie gesehen zu haben. Niederschläge von großen Kunsteindrücken der Münchner Zeit lassen sich in der Tat in den Gedichten des „grünen Heinrich“ nachweisen. In der wundersamen Bildfolge des Gedichtes am Schlusse des siebten Kapitels des vierten Bandes der zweiten Fassung (aus der ersten genauer übernommen), begegnet uns das merkwürdige Schlußbild „Und wie die müde Danaide wohl — Das Sieb gesenkt neugierig um sich blicket“ ... nämlich: so achte ich auf euren Gesang ... Es scheint eingegeben durch das große Unterweltsbild von Cornelius in der Münchner Glyptothek. Dort tritt gleichfalls höchst eigenartig beim Eindringen des Orpheus in die Unterwelt, der er mit seinem Gesange seine Gattin entlocken will, eine von den zum Wasserschöpfen in durchlöcherten Eimern verdammten Danaiden in großer Figur „neugierig“ (wie es in der ersten Fassung lautet, „mit gesenktem Eimer“) in den Vordergrund, damit ihr von Orpheus' „Gesange kein Ton verloren gehe“.

Diese lebensvoll gewählte poetische Bildkunst hat der Lyriker Keller noch am längsten in den Dienst seines Vaterlands gestellt, dem er seine Volkshymne beschert hat, aus Schweizer Heimweh, Freiheits- und frommem Selbstgefühl gewoben. Gern benutzt er volksfestliche Anlässe, um seine geistige Zugehörigkeit zu Deutschland in Erinnerung zu bringen (Hutten auf Ufenau, Fischarts glückhaft Schiff von Zürich, Schillerfeier 1859); wie er denn von einer besonderen „Schweizer Nationalliteratur“, die die Zeit der nationalen Absonderungen aufbrachte, nichts wissen wollte.

Seine größte Meisterschaft aber bekennt Keller wiederum in einem melancholischen Zwiegespräch zwischen „Tod und Dichter“, das dann wieder ein bekanntes Bild von Böcklin eingegeben haben mag. Sie liegt in der Kunst, „süße Frauenbilder zu erfinden — wie die bittre Erde sie nicht hegt“. Diese sich schon im „Grünen Heinrich“ ankündigende besondere Befähigung zu dem einzig lohnenden Dichterberufe seiner Zeit, dem des Novellisten, hat Keller doch noch Befriedigung in ihm finden lassen und ihm vornehmlich seinen Namen gemacht.

Doch hält sich gerade die Kellersche Novellistik zu ihrem weitaus größten Teile möglichst fern von der ausschließlichen Liebesgeschichtsschreibung, die seine Zeit aus ihr machte. Er hat sich

aus der Novelle einen kleinen, eigentümlich geschliffenen Weltspiegel zurecht gemacht, der dazu bestimmt ist, die Launen, Wunderlichkeiten, Schief- und Verkehrtheiten der durchschnittlichsten Menschen und Verhältnisse so vielseitig und zusammengedrängt aufzufangen, daß sie einen ganz merkwürdigen, oft verblüffenden Eindruck erzeugen. Diesen Spiegel schafft seine schon besprochene Fähigkeit, seltsame und doch runde und richtige Bilder von den Dingen aufzufangen. Keller verbindet in ihr zwei derartige poetische Gegensätze, wie Goethe und Jean Paul. Die Schleifung besorgt sein persönlicher Stil, der am liebsten in der Verkleinerungsform —lein von Menschen und Dingen redet, auch von solchen, deren Bezeichnung ein solches Kosen ihrer Natur nach durchaus abzulehnen scheint, wie etwa: „Du Höllenbrätlein!" oder jener Name „Meyerlein" (im Reime! Narr von Zimmern, Gedichte II, 137). Die Sprache des Alemannen, die unvermutet an den richtigen Stellen durch das meisterhaft klare und reine Deutsch des Erzählers durchblickt, unterstützt mit ihren altertümlich volksgemäßen Wortformen (getäfert, übertünkt, schreckbar, zutulich), ihrer biederen, schalkhaft würdevollen Ausdrucksweise, ja schon mit ihren eigentümlichen Namen, Sali, Gritli, Jungfer Züs Bünzlin, Adam Litumlei, ganz besonders die innerste Absicht des Dichters, mit seinen Figuren in engster Fühlung und doch von ihnen entfernt zu bleiben, sie sich gleichsam vom Leibe zu halten. So wenig seine Leute Puppen sind, so gern möchte er auf Wissende, Leben und Dichtung Durchschauende den Eindruck erzielen, daß er der Puppenspieler ist, der sie alle am Bande hält. Die schalkhafte Ehrlichkeit des Dichters, die daraus spricht, in Verbindung mit der im ganzen gesunden, kernigen, allem Hohlen und geschminkten Unwesen feindlichen Lebensansicht des geprüften Welt- und Menschenkenners macht diese anspruchslos auftretenden Geschichtchen zu Meisterwerken, die auch bei den anderen Teilvölkern der Schweiz, den Franzosen und Italienern, ihre Würdiger gefunden haben.

Kellers erste und lange einzige Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla", deren erster Band ein Jahr auf den „Grünen Heinrich" folgte, zeigt recht deutlich, wie der Bildermann in ihm den im Strom des Lebens versinkenden Dichter über

Wasser gehalten hat. Er lehrte ihn, die ihn in ihrer Gesamtheit niederdrückende Lebenserfahrung in Einzelerscheinungen künstlerisch abzusondern und sich in der oben bezeichneten Art vom Leibe zu halten. Das Weitere besorgte der gesunde sittliche Lebenskern, den Keller von seinen rechtlichen Eltern, zumal der im „Grünen Heinrich" modern aufgegebenen heldenhaften Lebenskämpferin, seiner Mutter, mitbekommen hat.

Die „Seldwyler", das sind im Grunde die „grünen Heinriche" in der Schweiz, die das Glück (die Sälde) am Orte haben, es aber durch übel geschäftigen Müßiggang, zweckloses politisches Reden — „Kannegießern" nannte man es damals — und törichtes Handeln versäumen. Unter ihnen ist „Frau Regula Amrain", die „ihren Jüngsten" kräftig an den Klippen der Seldwylerei vorüber in ein arbeitsames häusliches Leben zu bugsieren weiß, die auferstandene wirkliche „Frau Lee"; während „Pankraz der Schmoller", der Mutter und Schwester das Leben sauer macht und ihnen davonläuft, um durch die Fremde kuriert zu werden, der wirkliche Keller, nicht mehr Heinrich Lee ist. In dem Namen Pankraz ist etwas Herrsch- und Geniesüchtiges angedeutet. Hier steht „Jeremias Gotthelf" über den der junge Keller auch eine Studie veröffentlichte, hinter seinem zeitläufigen feuerbachischen Gegenfüßler; packt ihn gehörig an, dreht ihn um und stellt ihn wieder auf seine gesunden Schweizer Bergsteigerbeine, die gar nicht angetan sind, weltschmerzlich in der Luft herumzubaumeln oder ziellos fortschrittlich in der Welt herumzurennen.

In den „Drei gerechten Kammachern" und ihrem würdigen Eheideal, der durch Wettlauf zu gewinnenden Tochter ihres Handwerksmeisters, der schäbig tugendsamen Jungfer Züs Bünzlin, entladet sich noch einmal aller Groll gegen die seelenlose Gemeinheit und Gierigkeit der „Gerechten", das heißt der schlau und ausbeuterisch ehrbaren Musterbilder, der „Meyerleins" der bürgerlichen Gesellschaft. Aber während dieser wucherische Musterknabe im „Grünen Heinrich" der „Todfeind" ist, dessen ausnützerische Wesenheit nur durch den dadurch zugezogenen Todessturz vom Bau seines Vaters ausgelöscht werden kann, sind die drei Handwerker in des Wortes Bedeutung traurige „Gesellen", die die satirische Laune des Dichters tief unter sich weiß. Gerade dem geriebensten von ihnen, Dietrich dem Schwaben, gönnt er seine Jungfer Züs, während sich die letzte Spur leidenschaftlicher Menschlichkeit an den beiden anderen, dem Sachsen und Bayern, rächt. „Spiegel das Kätzchen" ist ein sinnbildliches romantisches Zaubermärchen, dessen Grundidee er in Berlin E. T. A. Hoffmann abgesehen hat; da zeigt er, was so ein pfiffiger Hexenmeister sich mit einer solchen Frau erhandelt, bei der er „den ganzen Tag zaubern muß".

Selbst die edeltragische Läuterung der haßerfüllten Gier der Weltgerechtigkeit hat der Dichter nicht vergessen. Er hat sie bedeutsam in die Mitte gestellt in seinem berühmten Beitrag zur damaligen Dorfgeschichtenmode; dessen Titel „Romeo und Julie auf dem Dorfe" ihm von Paul Heyse gleich auch den Ehrennamen „Shakespeare der Novelle" eintrug. Es ist auch hier der Fluch zweier feindlicher Väter, zweier Bauern, die den Waisenacker zwischen ihrer Gemarkung verprozessieren, daß ihr Haß an der Liebe ihrer Kinder die härteste Züchtigung erfährt und diese schließlich in den Tod treibt. Sali und Vrenchen beschließen den aussichtslosen Hochzeitstag ihrer Liebe, zu dem ihnen der „schwarze Geiger", der rechtmäßige Erbe des Waisenackers aufspielt, damit daß sie sich in der Nacht auf einem Heuschiff den Fluß hinabtreiben lassen und am Morgen vereint den Tod in ihm suchen. Die wundersame Beschreibung dieser Nachtfahrt gehört zu den schönsten und dichterisch wirksamsten Landschaftsschilderungen der deutschen Literatur. Man beachte die auf Lessing weisende Art der Schilderungstechnik.

Es vergingen fast zwei Jahrzehnte, bis eine zweite Auflage der „Leute von Seldwyla" einen zweiten Band (1874) hinzubrachte. Die einleitende Erklärung über die umstrittene Lage von Seldwyla zeigt bereits den inzwischen ausgereiften Regierungsmann, der von der nach 1870 eingetretenen Zeit der „Gründung" von „Werten" keineswegs sehr erbaut ist. Eine der nachgebrachten Novellen, „Die mißbrauchten Liebesbriefe", gibt Aufschluß über Kellers Abwendung von der Dichtung im allgemeinen und der Heinestimmung seiner Jugend im besonderen. Die Worte einer seiner Personen, die es vorzieht, statt ein windiger Literat lieber ein zuverlässiger Oberkellner zu werden, wirken nicht bloß als Bekenntnis ihrer Lebensrückschau: „Ich gedieh an seinem (Heines) Krankenbette förmlich, wie eine Rübe im Mistbeet."

Die Geschichte knüpft an die eilfertige, halbgebildete, „unverantwortliche" Zeitungsliteratur an, die die Revolution dem neuen Reich vererbte mitsamt der „Sturm- und Drangperiode, für die sie Mitglieder warb". Ein solcher Werber ist der wohlhabende Seldwyler Geschäftsmann Viggi (Viktor) Störteler, bei dem sich, wie so häufig, die Torheit der Literaturmode im eigenen Hause rächt. Durch alle möglichen Künstchen will er seine gute Frau Gritli literaturreif und „zu seiner Muse" machen; darunter auch schon durch das neue Mittel poetischer „Studien" unmittelbar unter dem Natureindruck („Impressionismus", s. u. S. 585), die sehr ergötzlich

geschildert werden. Schließlich verfällt er auf die Idee, um „ihre Empfindungen und Gedanken in Fluß zu bringen", einen poetischen Briefwechsel behufs späterer Veröffentlichung mit ihr anzuknüpfen. Gänzlich außerstande, darauf einzugehen, hilft sich die Arme auf unschuldige Weise. Sie beschließt, einen heimlich in sie verliebten Schulmeister zum Beantworter der poetischen Ergüsse ihres Gatten zu „mißbrauchen". Die Sache kommt heraus. Ohne sie weiter zu untersuchen und ihre Harmlosigkeit zu entdecken, verstößt der herzlose Eitelkeitskrämer auf rohe Weise seine Frau, die so dem Schulmeister förmlich in die Arme getrieben wird. Er selber läßt sich von einem übeln, lächerlichen Blaustrumpf trösten, an dem er genug hat.

Drei weitere Geschichten behandeln das Verhältnis des Menschencharakters zu seinem Schicksal: eine komische, noch aus der Grünen-Heinrich-Zeit, „Der Schmied seines Glücks": die Erbschleicherei eines echten und gerechten, bequem gewissenlosen Seldwylers bei einem alten Verwandten, die, als er am Ziele zu sein glaubt, durch seine skrupellose Gemeinheit wieder in die Brüche geht. Wie hier ein durch windige Glücksjäger mißbrauchtes Volkssprichwort verhöhnt wird, so wird in „Kleider machen Leute" einem anderen, mehr spöttlichen im Geiste des Volksmärchens eine ernste, ehrenvolle Seite abgewonnen. Ein nach Seldwyla von einem leerfahrenden Herrschaftskutscher mitgenommener polnischer Schneidergeselle auf der Wanderschaft wird dort im Gasthof infolge seines vornehmen Äußern für einen verbannten polnischen Grafen gehalten. Die Tochter des Oberamtsrats weiß ihn mit Liebesbanden an sich zu ketten. Als sich der wahre Sachverhalt herausstellt, hält das Mädchen doch an dem feinen Burschen fest, der sich bei dem ganzen Staatsstreich der Seldwyler nichts hat zuschulden kommen lassen; und sie hat es nicht zu bereuen. Hier macht innere Vornehmheit, ganz ohne äußeres Zutun der Menschen, ihr Glück.

Tiefer und schicksalsschwerer bewährt sich das noch an einer Begebenheit aus der alten Zeit. „Dietegen" (mhd. diet-degen, im Volke bekannter Held), ein bildschöner Waisenknabe von elf Jahren, wird wegen eines kindlichen Vergehens im Dienste seiner harten Pflegeeltern, von den finsteren Rauhensteinern, zum Galgen verurteilt, aber „schlecht gehängt". Eine kleine Seldwylerin erhält ihn am Leben. Er wird mit ihr erzogen und vergilt ihr nach langen Jahren als Landsknechtführer den Liebesdienst der Kindheit dadurch, daß er die auf Hexerei Angeklagte vor der Hinrichtung bewahrt. Indem er sie „auf dem Blutgerüst zu ehelichen begehrt und sich auf der Stelle mit ihr trauen läßt", erfüllt er eine „alte Satzung", nach der jeder Mann ein zum Tode verurteiltes Weib retten kann. Es sind das Nachklänge der rechtsgeschichtlichen Kollegien in Heidelberg. Die Geschichte ist mit feinem historischen Sinn aus Ende des 15. Jahrhunderts

verlegt, wo in der Tat die höchst gegensätzlichen Stimmungen und Strebungen zwischen leichtsinnig heiterer Menschlichkeit und blutig abergläubischer Strenge zusammentrafen, die sie vorführt.

Die Schlußnovelle der Seldwyler „Das verlorene Lachen“ kommt auf die feuerbachische Grundmeinung des „Grünen Heinrich“ gegen die Religion zurück. Doch in eigentümlicher Einschränkung! Der Angriff richtet sich jetzt gerade gegen den modernen Rationalismus in der Theologie, der damals mit einer leblos „genauen“ Naturwissenschaft dieselben überflüssigen Kunststückchen zur „Rettung des Christentums“ anstellte, wie früher (Bd. I, S. 560, 641) mit der „begrenzten“ Vernunft. Er borgt dazu allen möglichen Flitter der Dichtung, streut ihn unter die Bibelsprüche und „gedenkt im stillen der von ihm für so geheiligt ausgegebenen Person Christi mehr mit dem hochmütigen Sinn eines Schutzherrn, der sich etwa eines armen Teufels annimmt und ihm im Vertrauen sagt: Lieber, du machst mir viele Mühe!“ Dieses Geständnis legt ein Modeprediger ab, der sich heimlich am Wertespiel des neuen Gründungsschwindels beteiligt und sich dadurch zugrunde richtet. Er ist der böse Geist der Begebenheit. Mit seinem äußerlich aufgebauschten, innerlich unwahren Kirchentum bringt er den Unfrieden in die Ehe zweier harmonischer Naturen der rasch emporgekommenen großbürgerlichen Welt, Jukundus und Justine, die so „ihr Lachen verlieren“.

Die Frau ist seine „Hauptstütze“ in der Gemeinde — „sie hatte in der neuen Kirchenkultur, die ihr so freisinnig, so gebildet, so billig schien, zuletzt fast den einzigen Halt gegen den geheimen Kummer gefunden, der sie drückte“ —; der Mann aber, „in offener Auflehnung dagegen“, bietet den geraden Gegensatz gegen den Prediger, auch darin, daß er kein „geriebener“ Geschäftsmann der Mode und wechselnden Werte sein kann und will, den er in der Seidenfabrik seiner Schwiegereltern vorstellen soll. Er verläßt seine Frau, die ihm das im Anschluß an den kirchlichen Zwist mit der „rauhen Ursprünglichkeit der emporgekommenen Volksnatur“ vorwirft. Als militärisch-geschäftlicher Beamter in einer Stellung, wo er „nicht nötig hatte, zu überfordern oder zu unterbieten, zu feilschen oder zu überlisten und Überlistungen abzuwehren“, ist er an seinem Platz. Mit seiner Frau kommt er erst wieder zusammen, als diese von der schweren Erschütterung ihres elterlichen Geschäfts in einer Handelskrise und vom geistigen Zusammenbruch ihres Predigers hinweg durch alle möglichen modernen und kirchlichen Versuche den Weg zu seinem religiösen Standpunkt findet. Und zwar treffen sie sich bei zwei geringen, armen Pietistinnen, Mutter und Tochter, „törichten und unwissenden Sektiererinnen“ einer abgesonderten Gemeinde, die die Frau aufsucht, um ihnen ihren Frieden und ihre in Gott vergnügte Glückseligkeit abzu-

lernen. In der Ausmalung des äußeren Unglücks, das die Frommen in dieser gegen sie verschworenen Welt erwartet, überbietet sich hier noch der Dichter des „Grünen Heinrich“. Aber bei diesen und einer alten, ihren Rosenkranz betenden katholischen Wallfahrerin findet sie „das reine ursprüngliche Christentum“. Doch Justine kann es nicht mitempfinden. „Es war eine wesenlose Welt für sich, von der sie sprachen, und sie selbst mit ihrem übrigen Wesen waren wieder eine andere Welt.“ Sie fragt ihren wiedergewonnenen Mann: „Was wollen wir nun mit der Religion oder mit der Kirche machen?“ Und er antwortet: „Nichts.“ Wir wollen uns „einmal eine Zeit“ um das „Ewige und Unendliche“ so wenig kümmern wie es um uns, „der Dinge gewärtig, die kommen oder nicht kommen (!) werden“. Sie sind endlich doch gekommen. Das Schlußwort des David-Friedrich-Straußschen „neuen Glaubens“ lautete: „So leben wir, so wandeln wir beglückt.“ Dies wird dabei freilich gut lessingkellerisch umschrieben: „Guten Gewissens und ungeteilt“ nach „Kopf und Herz, Wissen und Gemüt“ „schreiten wir fort. Denn wir müssen als ganze unteilbare Leute in das Gericht, das jeden ereilt“. Ein ehelicher Versöhnungskuß beschließt als „Amen“ dieser Predigt die Novelle. Er wird auch den nicht allzuhäufigen glücklichen Ehepaaren, die solche Gespräche pflegen, kaum als dauernder Beschwichtiger des empörten Meeres von Fragen gelten, die sie anregt.

Schon vorher (1872) hatten „sieben Legenden“ von Gottfried Keller einen Versuch novellistischen Ersatzes des Religiösen geboten. „Beim Lesen einer Anzahl Legenden“ — es sind die in Prosa von L. Theobul Kosegarten 1804 gemeint — „wollte es dem Dichter scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen ... wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr unkirchlichen Erzählungskunst oder Novellistik zu bemerken seien.“ Das ist gewiß stellenweise richtig (Bd. I, Kap. 31). Ohne erst sich durch diese Bemerkung die Erlaubnis dazu zu erholen, hatte das 18. Jahrhundert — man denke an Voltaire und seine Jungfrau von Orleans (s. o. S. 150), in Deutschland zumal an Wieland und seine Schule — schon genug getan in weltlicher Verkehrung oder schlüpfriger Darstellung heiliger Erzählungen. Sie galten damals als ein unerhörtes Wagnis und wurden je nach dem Standpunkt der Beurteiler in den Himmel des Straußschen „neuen Glaubens“ erhoben oder in die Hölle des alten verdammt. Das sind diese Legendenzurechtmachungen für Weltkinder also nicht. Man muß im Gegenteil dem „Spötter“ des 19. Jahr-

hunderts nachsagen, daß seine Absicht eine erklärt unverfängliche, ja ehrbare, sein Vortrag rein und von herzgewinnender Anmut ist; daß er sich endlich in der Auswahl an solche Stoffe hält, die seinem Beginnen entgegenkommen, auch in diesen Geschichten die Ehe als die Krone des Menschlichen zu feiern. So in der dramatischen Legende von „Eugenie" und der verbrecherisch-lüsternen Witwe. Diese will den Ruf eines sie heilenden heiligen Abtes zu Falle bringen, bis die Untersuchung ergibt, daß er eine verkleidete Jungfrau Eugenie ist. — Aus dieser bösartigen Witwe macht der Dichter einfach einen edlen Liebhaber, der umgekehrt die heilige Eugenie von ihrer „krankhaften Schwärmerei kuriert" und frischweg heiratet.

In ähnlicher Weise hat auch Herder, dessen „Legenden" schon den Kosegartenschen und damit auch Keller zum Vorbild dienten, die Legende von der heiligen Euphrosyne verkehrt. In seiner „Wiedergefundenen Tochter" läßt auch er die in einen Mönch verkleidete Heilige am Schlusse Reue empfinden über die Verfehlung ihres natürlichen Berufs, ihren alten Vater zu pflegen.

Auch der sich der Dirnenbekehrung mit Aufopferung seines Rufes hingebende Heilige (Bd. I, S. 42), hier der „schlimm heilige Vitalis", ist Keller nur ein mißleiteter Eheanwärter, der durch die List eines ehrbaren Mädchens schließlich von „ungesunder Sinnlichkeit" befreit und seiner wahren Bestimmung zugeführt wird. „Dorotheas Blumenkörbchen", das dieser Märtyrerin aus einem heidnischen Verächter einen zu gleichem Geschick begeisterten Anhänger gewinnt, bevorzugte schon das geistliche Theater des Mittelalters (Bd. I, S. 267). Die Marienlegenden „Die Jungfrau und der Teufel", „Die Jungfrau als Ritter" sind von Haus aus auf die Erhöhung der frommen Ehefrau über den vom Teufel gerittenen Gatten angelegt. „Die Jungfrau und die Nonne", die von ihr im Kloster vertreten wird, während sie sich der Welt ergibt, tritt in erfreulich reinen Gegensatz zu anderen Bearbeitungen dieses durch Keller „modern" werdenden Stoffes (vgl. unten S. 635). Als Mustergattin und Mutter von acht Heldensöhnen bringt die wieder ins Kloster versetzte Nonne der Himmelskönigin die reichste Gabe dar. Acht Eichenkränze bezeugen es, von un-

sichtbarer Hand auf die Häupter der mit dem Vater bei ihrem Gottesdienst anwesenden Jünglinge gedrückt.

Die ganze Auffassung könnte nun freilich als grobes Mißverständnis der Aufgabe der altkirchlichen Legende wirken. Diese liegt ja gerade darin, die Überwindung der weltlichen Liebe durch eine höhere geistige zu preisen. Ihr heiliges Heldentum wird im Kampfe gegen die böse, lüsterne Welt dem Fortbestand des Guten in der Welt selbst unentbehrlich. Darum will sie es in ein ähnliches poetisches Gewand kleiden wie dasjenige, wodurch die Sage für das weltliche Heldentum wirbt. Dabei kann ihr die Ehe, selbst in ihrer reinsten christlichen Form, niemals das höchste Ziel sein. Sie kann ihr allenfalls als Mittel zu ihren höheren Zwecken, der Reinigung und Heiligung des Irdischen, dienen. In dieser letzteren Absicht, sozusagen als „protestantische Legenden" für sich, können die Kellerschen aber nach ihrem ganzen kirchlichen Vorstellungskreise nicht gelten. Die Bezeichnung rechtfertigt sich somit nur in dem Sinne, den die Schlußerzählung, das „Tanzlegendchen", auf eine feine rührende Weise wieder auf das kurze Vorwort des Dichters zurückführt. „Musa war die Tänzerin unter den Heiligen." Sie entsagt dieser ihrer angeborenen Kunst im irdischen Leben, weil sie nach persönlicher Verheißung des gleichfalls tanzlustigen Künstlers unter den Propheten, des Königs David, für diese Überwindung im Himmel ewig tanzen werde dürfen. Musa wird an einem hohen Festtag in den Himmel aufgenommen, an dem auch die heidnischen Musen, die Göttinnen der Künste, im Himmel zugegen sein dürfen, um dann freilich wieder „an den andern Ort", die heidnische Höllengrenze, verwiesen zu werden. Die Gottesmutter flüstert ihnen beim Abschied zu, „sie werde nicht ruhen, bis die Musen für immer im Paradiese bleiben können". Die Musen danken mit einem Abschiedsgesang. „Aber in diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rauh, und dabei so sehnsuchtsschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Himmelsvolk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach." Da werden die Musen dann schließlich „mit einem lang hinrollenden Donnerschlag zum Schweigen gebracht". „Ruhe und Gleichmut kehren in den Himmel zurück; aber die armen neun Schwestern mußten ihn verlassen und durften ihn seitdem nicht wieder betreten."

Die Verweisung der Musen aus dem Himmel der Ruhe und Seelenreinheit gemahnt an die berühmte Einleitung zu des spätrömischen Staatsmannes Boethius „Tröstung der Philosophie". Er galt als heimlicher Christ und war von jeher ein Liebling der kunstfeindlichen Puritaner, die der Dichter hier vornehmlich unter seinen Landsleuten im Auge hatte. Die Bedeutung der „heiligen Musen", der „hochheiligen Jungfrauen"

für den christlichen Himmel hat ein höherer Dichter, Dante, der strengst kirchlichen Richtung, dadurch ausgedrückt, daß er sie zu Richtweiserinnen seiner kühnen Fahrt durch die Himmel macht: „Und die neun (schwerlich: „und neue“) Musen zeigen mir die Bären“, das Polargestirn, nach dem sich die Schiffer vor Erfindung des Kompasses zurechtfanden.

Keller ist auch nach seinem Rücktritt vom Amt der sorgfältige Wenigschreiber geblieben, der ihn allein für unsere mehr betriebsame als fruchtbare Literaturzeit musterbildlich machen könnte. Trotz F. Th. Vischers Anfeuerungen: „Herr Staatsschreiber von Zürich! Ihr schreibt staatsmäßig. Aber mehr! mehr!“ ... gab er nur noch drei Werke. Mit den „Züricher Novellen“ (1878) beteiligte er sich an der kulturgeschichtlichen Novellistik.

Die beiden ersten behandeln die Schicksale der großen, damals durch ihre Wiedergewinnung für das neue Reich im Vordergrunde des öffentlichen Anteils stehenden Minnesängerhandschrift der Züricher Herren von Manesse. „Hadlaub“ erzählt die Geschichte des angeblichen Schreibers (Bd. I, S. 169) und bringt sein überschwengliches Liebesleben zu einem festen, echt Kellerschen Abschluß. „Der Narr auf Manegg“, ein außerehelicher Abkömmling des Manesseschen Geschlechts, der auf ihrer verfallenen Burg haust, entwendet später die kostbare Handschrift, um daran seinen Wahn als Dichterling zu nähren. Sie droht mit ihm unterzugehn und wird nur durch einen Freiherrn von Sax, dessen Familie ja unter ihren Dichtern vertreten ist, gerettet. „Ursula“ (an den Schluß gestellt!) berichtet von dem religiösen Wahnsinn eines durch die Schwärmer der Reformationszeit angesteckten Mädchens, der durch die tatkräftige Aufopferung für ihren in den Zwinglischen Kämpfen gefährdeten Hansli Gyr auf gut Kellersche Weise geheilt wird.

„Der Landvogt von Greifensee“, Herr Salomon Landolt, ein Zeitgenosse Geßners, Bodmers und des beginnenden Rousseautums (Bd. I, S. 593) ist ein Musterbild jener idyllisch empfindsamen Zeit, die über der Fülle ihrer Herzensneigungen, aus immer neuen Anstößen und Bedenklichkeiten, nicht dazu gelangte, eine von ihnen zur Ehe zu gestalten. Er erzählt als alter Junggeselle die Geschichte seiner fünf Liebschaften seiner alten Haushälterin, Frau Marianne, bevor er sie zu einem, jener Zeit sehr entsprechenden, Liebeserinnerungsfest bei sich einladet. Es bezeichnet die neuen „Naturgrundsätze“ des Geschlechts, daß einer von diesen Verbindungsplänen, mit der urwüchsig schelmischen Figura Leu, dem „Hanswurstel“, bereits deshalb nicht zustande kommt, weil in ihrer Familie schon der Wahnsinn aufgetreten.

Die jüngste der Züricher Novellen, „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“, führt in die Mitte des 19. Jahrhunderts, wo Schützenfest- und Weinstubenpolitik die Geschicke der Menschenherzen verwirren, der neue soldatische Geist sie zurechtbringt.

Die „Züricher Novellen“ greifen — in ihren drei ersten Erzählungen streng — auf die alte Form (Bd. I, S. 303) der sie einführenden und unter eine Idee zusammenfassenden Rahmenerzählung zurück. Ein junger, strebsamer Züricher vom „Ende der achtzehnhundertundzwanziger Jahre“, das ist der Zeit des Aufkommens der Jungdeutschen, „Herr Jacques“, beklagt, „daß es heutzutage keine ursprünglichen Menschen, keine Originale mehr gebe, sondern nur noch Dutzendleute und gleichmäßig abgedrehte Tausendspersonen“. Ein alter Pate, dessen Schießgesellschaft die sie davon ausnehmende Schmeichelei des jungen vorlauten Burschen sehr übel vermerkt, belehrt ihn nun urkundlich, was es damit auf sich habe. Schließlich erfährt Herr Jacques, wenn auch nicht am eigenen Leibe — denn er ist seiner Anlage nach ein reicher Durchschnittsmensch geworden —, so doch an dem Leben und Treiben eines von ihm unterstützten Künstlers in Rom, daß die „Originalität“ im Leben weder die „feine“ noch die „einträgliche“ Sache sei, die sie in der „Wertung“ der guten Gesellschaft bedeutet.

Selbständige Bedeutung gewinnt die Rahmenerzählung in der Novellensammlung „Das Sinngedicht“ (1882), die eine ältere Idee Kellers ausführt. Ein Logausches Sinngedicht (Bd. I, S. 539) gibt scherzhaft Anweisung, wie man „weiße Lilien zu roten Rosen machen“ könne. Dadurch nämlich, daß man ein bleichsüchtiges, liebebedürftiges Mädchen küßt, wird es „errötend lachen“, gleich roten Rosen.

Das reizt einen jungen überarbeiteten Naturforscher, Reinhart, auf einer Erholungsreise zur Probe, die ihm zu einer Frau verhelfen soll. Allein sie scheint mißlingen zu wollen. Die Vereinigung der beiden geforderten Erscheinungen, des Errötens und Lachens, tritt nicht ein in den Fällen, da er es versucht — oder gar nicht erst versucht. Endlich führt ihn ein Irrweg durch einen Bergwald in den Park eines Landhauses, bei dessen jugendlicher Herrin er sich mit dem Briefe einer Freundin einführt: der Tochter eines ihm bekannten Pfarrherrn, die er erfolglos geküßt hat. Die junge geistsprühende Dame heißt Lucie und ist die Nichte eines alten Obersten, von dem sie nur „Lux“, das heißt das Licht seines Lebens genannt wird. Zur Strafe für sein Vorhaben, über das er sich zu ihr verplaudert, erzählt sie ihm die Geschichte „von einer törichten Jungfrau“. Das ist die Wirtstochter zum Waldhorn, bei der er seinen Versuch gar nicht

angestellt hat, weil sie ihn zuerst küssen wollte. Diese hat auf ähnliche leichtfertige Weise bereits eine für beide Teile gleich unangenehme Verlobungsgeschichte in der Stadt hinter sich. Eine Erzählung gibt nun die andere, in denen die Frage der „Ehe aus dem Stegreif“ im Mittelpunkt bleibt. Reinhart will mit den Novellen von „Regine“ und der „armen Baronin“ erhärten, daß eine solche Ehe, und wenn sie mit einer Dienstmagd geschlossen würde, weniger durch sich selbst als durch die Eitelkeit der Welt und der Bildung gefährdet sei. Regine ist ein ebenso schönes als wackeres Dienstmädchen, das ein junger Deutschamerikaner als Gesandtschaftssekretär in einer deutschen Hauptstadt „wirklich vom Herde wegnimmt und so lange glücklich mit ihr lebt, bis sie richtig zur ebenbürtigen Weltdame geworden“; worauf dann erst durch unselige Verkettung eines trüben Familienverhältnisses mit Einwirkungen der Gesellschaft „das Unheil eintraf“ und sie sich erhängt. Umgekehrt gestaltet sich das Geschick der armen Baronin. Von ihren Brüdern ausgebeutet und um das Ihrige gebracht, steigt sie freiwillig zur Dienstbarkeit hinab. Als heldenmütig entbehrende Zimmermieterin gewinnt sie die Liebe eines jungen Rechtsgelehrten, den sie beglückt.

Um die „Wahlfreiheit“ auch auf diesem Gebiete gut reformiert zu bestreiten, erzählt Luciens Oheim in der Geschichte „Die Geisterseher“, wie er „vor langen Jahren einst zum Gegenstande der Wahlüberlegung eines Frauenzimmers geworden“. Als er nur die Hand glaubte ausrecken zu dürfen, ist er — bei einer Probe seiner Standfestigkeit vor Geisterspuk — gegen einen Mitbewerber „so schmählich unterlegen, daß ihm das Heiraten für immer verging“. In den Beteiligten muß Reinhart seine eigenen Eltern erkennen. Mit der Novelle „Don Correa“, die er einem Reisebuche des 17. Jahrhunderts entnimmt, sucht Reinhart die Wahlfreiheit des Mannes zu retten. Sie wird unrichtig als „Doppelgeschichte“ bezeichnet. Denn das erste Erlebnis erklärt das zweite. Ein portugiesischer Admiral dieses Namens wird beinahe mit Lebensgefahr das Opfer einer geheimen Stegreifehe mit einer vornehmen reichen Landsmännin. Sie hat bereits ihren ersten Gemahl umbringen lassen. Er entschädigt sich nach einem Jahrzehnt der Ehelosigkeit durch eine afrikanische Schönheit aus einem uralten untergegangenen Volke (offenbar der alten Ägypter), die er bei Verhandlungen mit einer Negerkönigin — als deren lebenden Sitzschemel kennen lernt. Die Novelle ist wieder ein Meisterstück in der kräftig kühnen Durchführung ihrer freien, stellenweise gewagten Erfindung. Zu ihrer geschichtlich-örtlichen Färbung gehören hier auch die leichten Ausfälle gegen kirchliche Mißstände auf der Iberischen Halbinsel und in ihren Kolonien. Die leicht und sicher treffende Schilderung von Natur und Menschen zeigen die Phantasie des Dichters auf dem Meere und im Süden ebenso

zu Hause als zwischen den Bergen seines Seldwyla. Lucie neckt ihn für seine farbige Liebesheldin mit dem Scherz von den „Berloden". Seine kostbaren Anhängsel an der Uhrkette lockt eine Indianerin einem ihr den Hof machenden französischen Edelmann ab. Bei einem Tanze vor den Europäern trägt dann ihr Stammesbräutigam die Berloden — als Nasenschmuck! Am Schlusse „bewährt sich aber das Sinngedicht" dennoch, und Lucie und Reinhart werden ein Paar.

Nach weiteren vier Jahren (1886) trat Keller mit seinem letzten Werke „Martin Salander" hervor. Dieser politische Zeitroman schließt sein literarisches Lebenswerk in ähnlicher Stimmung, wie der künstlerische es begonnen hatte. Nur daß die Anklage sich jetzt deutlicher gegen Zeit und Umgebung des gutmütig idealistischen Helden richtet.

In ihm scheint der Dichter den leicht rührbaren und leicht verführbaren Menschen seines Jugendgeschlechts in einem günstigeren Lichte zu sehen. Er drückt das dadurch aus, daß er diesem alten Seldwyler schon eine Regula Amrain jetzt zur Gattin und den bürgerlichen Mustermenschen, wie er ihn sich vorstellen mochte, zum Sohne gibt. Die Familie der Weidelichs, die er ihnen gegenüberstellt, sind die zeitgerechten Ausbeuter und Sieger im Lebensglückspiel auf der Höhe ihrer zielbewußten Gemeinheit. Ihnen gelingt es, während Salander mit den Seinen sich mühsam durchschlagen muß. Im „Louis Wohlwend" steht der Verderber des „grünen Heinrich" als fleischgewordener Bestärker seiner vertrauensseligen Torheit neben ihm. Sie gipfelt in der Verehrung einer unberatenen landfremden klassischen Schönheit, deren Schutz sich der Bejahrte noch einmal ritterlich widmet, um erst durch seinen Sohn darauf hingewiesen zu werden, daß die dahinterstehende Person stockdumm ist und „nach Knoblauch atmet".

In diesen Torenstreich Salanders spielt bereits der Ansturm gegen den Schönheitsgrundsatz in der Kunst hinein, den jene Zeit vorbereitete (s. u. S. 586). Bei Kellers oft bewährtem, zumal in seiner poetischen Verherrlichung des damals daraufhin angegriffenen Schiller leidenschaftlich vertretenen gegenteiligen Standpunkt kann ein gut Teil Schalkheit dahinterstecken. Soviel der Roman gelesen wurde, so wenig Anklang fand er bei den damaligen Wortführern der Literatur und des Lebens, die dergleichen herausfühlen mochten. Keller selbst wurde zu dem Geständnis gebracht, daß die Poesie über der Kritik der bürgerlichen



Albert Bitzius
(Jeremias Gotthelf)
Nach einem Stich



Bertold Auerbach
Nach einer
Lithographie



Peter Rosegger
Nach einer Aufnahme v. Photogr.
F. J. Böhm, Mürzzuschlag



Fritz Reuter
Nach einer photographischen
Aufnahme



Emanuel Geibel
Nach
einem Stich



Friedrich Bodenstedt
Nach einer photographischen
Aufnahme



Paul Heyse
Nach einer Aufnahme v. Photogr.
A. Baumanns Nf., München



Hermann Lingg
Nach einer photographischen
Aufnahme

Gesellschaft darin zu kurz gekommen sei. Aber eine Fortsetzung in dem Sohne Martins „Arnold Salander“, die wohl die eigentliche Antwort des Dichters an seine Tadler enthalten hätte, blieb stecken.

München, Kellers künstlerischer Ausgangspunkt und als solcher der eigentliche Wecker seines Talents, wies zehn Jahre nach seiner Auswanderung als „grüner Heinrich“ ein völlig verändertes Zeitbild gerade im Hinblick auf die Literatur. König Maximilian II., der Nachfolger des in der Revolution abdankenden Ludwig I., wollte den Dichtern das sein, was sein Vater den Künstlern gewesen war. Er war eine mehr wissenschaftliche Natur, namentlich den geschichtlichen Studien zugewendet. Für sie hat er ein eigenes Fürsorgeamt, die „historische Kommission“ bei der Akademie der Wissenschaften eingesetzt und in dem bedeutendsten Schüler des nach Goethe gebildeten Leopold Ranke in Berlin, Heinrich Sybel, den geeignetsten Leiter gewonnen. So auf rein geistige Weise „liebte er's nach ernster Tagestat im Hain der Musen seine Stirn zu kühlen“. Und „er wendete sich dabei zu den Lebenden“, wie es im Chore seiner Andichter, bei Heyse und Bodenstedt, heißt. Es war damals nicht ganz leicht, gerade für fürstliche Gönner, Dichter zu gewinnen. Diese hatten in der Revolution, ihren Ehrenkränzen und reichen Privatversorgungen eine zu mächtige Nebenbuhlerin. Herwegh hatte die „königliche Pension“ für diese, Freiligrath für jene zurückgewiesen. Schon ihr bloßer Name war in der Literatur eine Art dichterischer Vogelscheuche geworden, um die ein Geheul des Abscheus, ein Gerassel des Spottes verführt wurde, das zu der Bescheidenheit ihrer Einkünfte in stärkstem, für uns jetzt komisch wirkendem Gegensatze stand. Maximilian hielt sich in der Wahl seiner Dichter an gelehrte, schon durch ihren Beruf dem Bestehenden in Länder- und Völkerkunde zugewandte Naturen; wie denn die Münchner Universität durch ihn in allen Fakultäten einen poetischen Zug erhielt.

Zu seinem Freunde und Jagdgenossen Franz von Kobell (s. o. S. 407), der schon länger als ordentlicher Professor der Mineralogie an ihr wirkte, traten 1854 als „Staatswissenschaftler“ W. H. Riehl (s. o. S. 401); (1853) als Ästhetiker der

„Kunst im Zusammenhange mit der Kulturentwicklung" der Dichter des „Gesangbuchs für Denkende" (später „Gott, Gemüt und Welt") mit dem „Gedankenmelodrama" der Revolution „Die letzte Nacht der Girondisten" Moritz Carrière, von französischen Emigranten in Hessen stammend. Er gab noch 1883 zum Gedenken seiner früh verstorbenen Frau, einer Tochter des berühmten Chemikers Justus Liebig, eine Sammlung von Liebesliedern und „Gedankendichtungen" unter dem Titel ihres Namens „Agnes" heraus. Dazu kam als Jurist des Königs, Vorleser und literarischer Sekretär der Westfale Franz Löher, der sich als Kenner Nordamerikas einen ähnlichen Ruf erworben hatte, wie Bodenstedt (s. o. S. 318) als ein solcher der slawischen Völker, deren Sprache und Literatur er an der Münchner Universität als Professor vertrat.

Es kennzeichnet die Lage, daß sich die Letztgenannten damals (1853) durch epische Dichtungen für ihre neue Stellung empfehlen zu müssen glaubten, Bodenstedt mit „Ada die Lesghierin" über die heute noch geltende (Talaat!) Verpflichtung zur Blutrache unter den Völkern des Kaukasus, Löher mit einer Ehrenrettung seines als Türkenbesieger berühmten, aber in Bayern als Verräter berüchtigten Landsmanns aus dem 17. Jahrhundert, des Reiter-„General Spork". Löher, gestorben 1892 als Reichsarchivdirektor in München, hat später noch unter König Ludwig II. durch seine Reiseberichte über „Cypern" (1879) von sich reden gemacht, die mit den Abdankungsplänen des unglücklichen Fürsten in Verbindung standen. Bodenstedt brauchte „jetzt dem Drange nicht zu wehren, der mahnend seine Brust durchzieht", sogar den von der Revolution bestgehaßten Fürsten, Zaren Nikolaus, bei seinem Tode zu verherrlichen: der „allmächtig wie ein Gott gebot", „starb wie er gelebt, ein Mann". Dieser Münchner Dichter hat durch seine Zuziehung als Beirat des Hoftheaters, als welcher er (1856) für den König Schillers „Demetrius" — etwas nüchtern und trocken, wie es seine Weise war — beendete, noch eine besondere Bedeutung für die literarische Entwicklung des Jahrhunderts gewonnen.

Zum Intendanten hatte Maximilian (1851) Franz Dingelstedt (vgl. o. S. 308) berufen. Dieser übte hier seine Kunst,

Shakespeare „nicht als Metzger“ in Saftstücken für den Aufregungshunger des Publikums, sondern als „Priester in feierlichem Opfer“ an die Kunst auf die Bühne zu bringen. Dingelstedts „Studien und Kopien nach Shakespeare“ sind (1858) daraus hervorgegangen. Das Münchner Hoftheater hat dies Pflegschaftserbe bis auf die „Shakespearebühne“ des erst jüngst verstorbenen Savits treu bewahrt. Seitdem zeigt sich auch Bodenstedt eifrig für Shakespeare tätig. Für dessen deutsche Förderungsgesellschaft begann er das „Jahrbuch“ (1866) herauszugeben. 1867 wurde er nach Meiningen als Hoftheaterintendant berufen. Auf ihn gehen wesentlich die großen Anregungen zurück, die durch die Gastspiele „der Meininger“ Hofschauspieler dem von Laube dem Pariser Boulevardgeschmack zugeführten deutschen Theater zuteil wurden.

Man kann der dichterischen Pflanzung des bayrischen Königs leicht nachsagen, daß sie ohne jede Fühlung mit Land und Leuten ein in die Luft hinein gebauter „schwebender Garten“ war. Es widersprach dies nicht seinen Absichten. Man ging damals in den politischen Kreisen, zu denen sich der König hielt, darauf aus, der „Reaktion“ wie der „Revolution“ dadurch auszuweichen, daß man auf allen Gebieten ein vornehm künstliches Neues suchte, das über den geschichtlichen Parteigegensätzen und den bodenständigen Gewohnheiten schweben sollte. Der deutliche Ausdruck dieses Bestrebens ist der Stil der königlichen Bauten, der sogenannte Maximilianstil der nach ihm benannten Straße und des sie abschließenden Pageriegebäudes, des „Maximilianeums“. Den festen, klassischen und romanischen, Bauformen des katholischen Isarathens seines Vaters tritt hier, und schon zu dessen geringer Befriedigung im „Wittelsbacher Palast“, den sich der Kronprinz an der Brienner Straße erbaute, ein ritterlich-bürgerlicher Strebestil gegenüber; an englisch-nordisch-gotische Muster angelehnt. Über seine unwahren Widersprüche zwischen Fassade und Innenräumen trieben damals die „Fliegenden Blätter“ ihr Gespött. Dieser Stil weist nach dem Nordwesten von Deutschland, an dessen Universität, Göttingen, der König studiert und die nachhaltigen Eindrücke fürs Leben empfangen hatte.

Jenen Gegenden entstammen daher auch, wohl nicht zufällig,

die meisten seiner dichterischen Freunde. Stadt und Land vermerkten es nicht immer glimpflich, daß mit der protestantischen Gemahlin, der preußischen Prinzessin, nun auch lauter „Nordlichter“ am blauen bayrischen Himmel aufgingen. Zu den kirchlichen Überlieferungen Altbayerns standen sie jedenfalls am schroffsten in Widerspruch. Dieser oder jener liebte ihn wohl geflissentlich, aber nicht protestantisch, sondern im Sinne unbedingter Kirchenfeindschaft zum Ausdruck zu bringen. Doch lag auch dies nicht außerhalb des Planes des Königs. Seine Politik strebte jenen Ausgleich zwischen Nord und Süd an, ohne den die Entwicklung der Folgezeit nicht möglich geworden wäre. Wie er sich die schleswig-holsteinsche Herzogfrage so zu Herzen nahm, daß er tatsächlich daran gestorben ist, so hat ein eigenes Geschick es gewollt, daß gerade aus seinem, dem „Münchner Dichterkreise“, der „deutsche Reichsherold“ Geibel hervorgehen sollte. An der Münchner Universität sollte des Preußen Wilhelm Giesebrecht „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“ (seit 1855) im Hinblick auf die Hohenzollern entstehen. Sein Gegenfüßler in der Beurteilung der alten Reichsidee, der Vorsitzende der „historischen Kommission“ Heinrich von Sybel, sollte schließlich die „Geschichte der Begründung des — neuen — Deutschen Reiches“ (1889) schreiben.

In Emanuel Geibel, dem Lübecker Predigerssohne (geb. 18. Oktober 1815), fand der König (1852) den Führer und Begründer der norddeutschen Reichskolonie in seiner bayrischen Hauptstadt. Auch er ward zunächst, wenngleich in sehr freiem Verhältnis, als Literaturprofessor an die Universität berufen.

Er war mit einem Landsmann, dem späteren Berliner Archäologen Ernst Curtius, Erzieher in Athen gewesen, mit ihm im griechischen Inselmeer gereist und gemeinsam mit ihm in „klassischen Studien“, Übersetzungen aus griechischen Dichtern, hervorgetreten. Auch Curtius dichtete damals. „Doch kannst du dich der Klage nicht entwöhnen“, — so beschwört ihn Geibel — „So reife sie zum Lied, der dir verliehen, — Der leise Hauch der griechischen Kamönen.“ Wie dem späteren Verfasser der dichterisch beredt das Lob ihrer Helden kündenden „Griechischen Geschichte“ (1857 ff.), sind ihm „Altertum und Gegenwart“ unzertrennlich geblieben. In seinem Gedichte „An den König von Preußen im Dezember 1842“ bezieht er sich auf den „Fluch, den Ödipus entsandte“ und setzt dabei

„mit heiterem Sinn“ voraus, daß man seinen Inhalt „das Schwert soll euer Erbe teilen“ aus der griechischen Sage kenne. In dem Schlußgesang seiner politischen Lyrik „Mein Friedensschluß“ von 1850 gibt er in einer Reihe von Terzinen eine Entwicklungsgeschichte der alten Kunst, um zu zeigen, daß wie hier der Schönheitsgedanke so in unserer Welt der Gedanke der Freiheit

„Durch mißgeschaffener Formen lange Reihe
Die Seelenwandrung hat er zu vollenden,
Bis er verklärt erglänzt im Licht der Weihe.“

Schon bei einem Aufstand gegen den bayrischen Griechenkönig in Athen dichtete er — nach dem Choral von Philipp Nicolai (Bd. I, S. 391)! — sein „Türmerlied“, „Wachet auf! ruft uns die Stimme“, das zum neuen Kreuzzug gegen den „Geier im Osten“ (Türkei) auffordert und die Deutschen beschwört, auf die Sirenenstimme der Schlange im Westen (Frankreich) nicht zu hören. Diese altneuen griechischen Beziehungen und eine leidenschaftlich gegen das „junge Deutschland“ zur Schau getragene Verehrung für Platen sind das einzige, was den Lübecker „protestantischen Gesangbuchpoeten“ mit der Stadt Ludwigs I. verbindet. „Wenn auch nur wenige Platens Größe ahnen ... Doch sammelt schon im Schatten seiner Fahnen Ein Häuflein sich ... Verpfändet haben sie die eigne Ehre — Daß keines Buben Hand mit frechem Streiche — Die Schulter, die den Purpur trug, versehre.“ „Platens Vermächtnis“, das Geibel feierlich eröffnet, wird sein, daß

„Der heitere Süden wird zum Norden wallen,
Um seines Ernstes Schätze einzutauschen,
Und heilig wird der Sänger sein vor allen.“

Die antike Heiligung der Kunst, die hohe persönliche Einschätzung des Dichters, die leidenschaftliche Vorliebe für den Süden als seine eigentliche Heimat, das sind die allgemeinen Bande, die Geibel und seine „Münchner Dichter“ mit Platen verbinden. Das letztgenannte Band vornehmlich eng zu knüpfen, trug die Lage Münchens vor den Eingangstoren des Südens wieder das Ihrige bei. Im übrigen waren ihre besonderen Anlagen und Geistesrichtungen Platen so entgegengesetzt, als nur möglich.

Doch auch hier stehen die Dichter zueinander, wie ihre königlichen Gönner. Platen wie Ludwig I. geben sich in Leben, Sprache und Vers absonderlich, auf sich und dem eigenen Sinn bestehend; schwer, mühsam mit Stoff und Form ringend; Plastiker als Kunstfreunde und Dichter, so daß Platens gelungene Strophen die einzelnen Worte aus ihnen, wie aus Marmorblöcken, in denen sie stecken, herauszuarbeiten scheinen.

Aristokratisch, hochkonservativ in ihrem Fühlen und Denken, in der Vergangenheit lebend, sind sie dennoch bereit, die zeitgenössischen Verschwörungen und Aufstände „edler Freier“, der Griechen, der Polen, gegen die „Tyrannei“ türkischer Sultane und russischer Zaren zu unterstützen. Geibel dagegen, wie König Maximilian und die Seinen, erscheinen überall verbindlich und mit vielen verbunden; auf alle und alles liebenswürdig eingehend; leicht und anmutig im Schaffen und Gestalten. Der weite Flächen rasch bedeckenden farbigen Malerei und leicht dahinschwebenden Melodie sind sie verwandt und zugewandt. Kinder ihrer Zeit, liberal, wie man das jetzt mit Vorbehalt nennt, in lauten Kundgebungen gegen den „aufgeregten“ Zeitgeist wenden sie sich zu seiner Bekämpfung mit Bedacht zur vaterländischen Religion, Geschichte, Politik.

Als Geibel im Jahre 1840 mit einem Bande zeitabgewandt lyrischer Gedichte „gegen den Strom“ der hochgehenden Wogen politischer Leidenschaft zu schwimmen wagte, den dies Jahr für die Folgezeit entfesselte, da verdankte er es lediglich dem Eintreten des einflußreichen Berliner poetischen Kunstgelehrten Franz Kugler, in dessen Schutz er ihn gestellt hatte, daß er nicht gleich für alle Zeit niedergeschrien und versenkt worden wäre. Namentlich Gutzkow, von dem wir ein bezeichnendes Hohnwort „protestantischer Gesangbuchdichter“ schon (S. 469) anführten, zeichnete sich darin aus. Die Betitelung „poetischer Schwachkopf“ und „Homer der Backfische“ — mit Bezug auf die gleichzeitig erschienenen „Klassischen Studien“ — haben sich davon bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Litterarhistoriker der damaligen „Gegenwart“, der Realist Julian Schmidt wie der Idealist Robert Prutz, schweigen über Geibel mit ersichtlicher Absicht. Die hundertste Auflage, die diesen Gedichten im Todesjahre des Dichters zuteil wurde, redet dafür eine um so lebendigere Sprache. Es war der letzte große Erfolg der deutschen, rein poetischen Lyrik. Noch einmal zeigte sich der eingeborene Klangzauber des deutschen Verses, der jetzt mehr und mehr dem Ohre der Dichter entschwindet.

Gar mancher glaubt heute sein Ohr seinem allzu anstoßfreien Tonfall verschließen zu können. Wenn ein Tonmeister wie Robert Franz seine leisen Abwandlungen herausholt und in Melodie setzt — wie etwa „Des Müden Abendlied“: „Verglommen ist das Abendrot, — Da tönt ein fernes Klingen; — Ich glaube fast, das ist der Tod, — Der will in Schlaf mich singen. —

Singe nur zu, — Du Spielmann du, — Du sollst mir Frieden bringen ...“ — so wird man wohl mit Erstaunen auf die Frage nach dem Dichter dieses wundersamen Sanges den Namen „Emanuel Geibel“ vernehmen. Ebenso pflegt es zu gehen bei Robert Schumanns Chorgesang mit den Rhythmen des „Zigeunerlebens“: „Im Schatten des Waldes, im Buchengezweig, — Da regt sich's und raschelt's und flüstert's zugleich ...“ Man höhnt vergeblich über das „Eingeständnis“ am Schluß der zwei bezaubernden Frühlingsluftstrophen „im April“: „Ich möcht' ein Lied ersinnen, — Das diesem Abend gleicht, — Und kann den Klang nicht finden, — So dunkel, mild und weich.“ Denn wer hatte damals noch dies Klanggefühl gegenüber den geheimen Stimmen der Natur, um so ergreifend über ihre Wiedergabe zu sinnen? Die Eichendorffsche Laute, mit ihrem wundersamen Schallboden, in dem sie alle ungesucht mitklingen, tönt klarer, formgewandter, aber auch nüchterner, weltlicher in den Händen des Protestanten. Aber sie klingt, neu und aus sich heraus, als wäre sie mit frischen Saiten bezogen: „Nachtlied“, „Vorüber“, „Spielmannslied“, „Morgenwanderung“, „Gute Nacht“, die drei „Mädchenlieder“, die zweiundvierzig Lieder „als Intermezzo“, Zwischenspiel, eine nicht eben sinnreiche Betitelung, die sich durch musikalische Bezüge von Heine her bei Geibel einschlich. Sonst hat sich wohl kein Dichter dieser Jahre von den Einflüssen des Zersetzers der Romantik so frei zu halten gewußt als der Dichter der ebenso vielgesungenen als verhöhnten Lieder: „Wo still ein Herz in Liebe glüht, — O rühret, rühret nicht daran, — Den Gottesfunken löscht nicht aus! ...“ und „Wenn sich zwei Herzen scheiden ...“ Selbst dies „trübste“ schließt ergebungsklar: „Mein Frühling ging zur Rüste, — Ich weiß es wohl warum.“

Das Wilde, Ungeordnete, Einsame, Nächtige ist Geibels Sache nicht. Seine lyrischen Bilder „Der arme Taugenichts“, „Der Hidalgo“, „Der Page“, ganz besonders der eine Zeitlang unausweichliche, unverstandene „Zigeunerbube im Norden“ — „Fern im Süd das schöne Spanien — Spanien ist mein Heimatland ...“ — „Tannhäuser“, „Der Einsiedler“ wirken neben denen der Romantiker wie die geputzten Gemälde der damaligen Historien- und Fremdlandsgestaltenmaler neben den tiefsinnig verborgenen Arabesken Runges und Neureuthers. Manches, wie „Der junge Tscherkessenfürst“, der für allen Glanz beim Zaren „seine Freiheit und seinen Haß“ nicht opfern will, lehnt sich sogar an Freiligrath, mit dem Geibel ein Jahr lang 1842 in St. Goar befreundet zusammenlebte. Und doch haben Bilder wie Geibels „Einsiedler“ sichtlich der damaligen Münchner Malerei, wo sie am poetischsten ist, in Spitzweg, Schwind zur Vorlage gedient. Die weittragende Bedeutung seiner (nach Rückerts „Barbarossa-Lied“ 1817) immer wieder von ihm heraufbeschworenen

Gestalt Friedrich Rotbarts „Tief im Schoße des Kyffhäusers“ erklärt erst Geibels politische Lyrik.

Diese erstreckt sich in „Zeitstimmen“ und „Zeitgedichten“, welchen er später den an ihm haftengebliebenen Titel „Heroldsrufe“ lieh, von 1841 bis 1871 durch die drei Jahrzehnte der „Geburtswehen“ (so „An Deutschland“ 1849) des neuen Deutschen Reiches: Er ruft schon 1844 (Deutsche Klagen VII) am Schlusse des Sonetts den noch unerstandenen Bismarck auf mit einem Bilde, das dieser auf „Deutschland im Sattel“ fortführen sollte: „Ein Mann ist not, ein Nibelungenenkel, — Daß er die Zeit, den tollgewordnen Renner, — Mit ehrner Faust beherrsch' und ehrnem Schenkel.“ Von ihm stammt in dem Gedichte „Deutschlands Beruf“ das heutige alldeutsche Prophetenwort: „Und so soll am deutschen Wesen — Einmal noch die Welt genesen.“ Unter seine Zeitgedichte reiht er sein bekanntes Lied: „Und dräut der Winter noch so sehr ... Es muß doch Frühling werden.“ Selbst in dem fast verzagenden „Gebet“ vom September 1848 gibt er seinem christlichen Glauben auch im „Einsturz“ seiner politischen Hoffnungen dahin Raum, daß „schon leise durch die Lande — Waltet ein geheimes Bau'n“. Des Reiches Schlußsteinfeier „am 3. September 1870“ durfte der „Türmer“ (s. o. S. 469) von 1841 mit der Siegesglocke von Sedan einläuten: „Nun lasset die Glocken von Turm zu Turm — Durchs Land frohlocken im Jubelsturm, — Der Herr hat Großes an uns getan, — Ehre sei Gott in der Höhe.“

Die Widmung der ersten Sammlung von 1841 an seinen damaligen Gastgeber auf Schloß Escheberg bei Kassel, den kurfürstlich hessischen Kammerherrn von der Malsburg, spricht für den romantisch-konservativen Inhalt. Der Dichter predigt gleich im Anfang dem revolutionslüsternen Europa — den „Kreuzzug“ zur Befreiung Jerusalems, statt „auf morschem Minarett den rost'gen Halbmond klug zu stützen“, wie im damaligen Vierbundvertrage zum Schutze der Türkei gegen den von Frankreich begünstigten Mehemed Ali, Vizekönig von Ägypten. Er schließt im gleichen Sinne mit dem oben berührten „Türmerlied“. Sein weiterer Aufenthalt im Revolutionsjahrzehnt beim Fürsten Carolath in Schlesien ließ ihn im Grafen Moritz von Strachwitz (s. o. S. 306) einen poetischen Gesinnungsgenossen finden. „Sonette“ verkünden in diesen Jahren seinen Haß gegen den schlimmsten aller Despoten: „Das ist der Pöbel, wenn er sich den roten — Zerfetzten Königsmantel umgeschlagen.“ Sie kämpfen „für Schleswig-

Holstein" (1846) an Stelle des ohnmächtigen Deutschen Bundes. Hier ist der Hanseate in Geibel wirksam, dem „eine Septembernacht" im Lübecker Ratskeller die alten Hansaführer erscheinen läßt, um die Schmach des Sundzolls an Dänemark und den Mangel einer deutschen Flotte zu beklagen. Ein „Geist des Unheils" verfolgte die deutsche Seemacht seit dem Tage, da vor dreihundert Jahren das Haupt des einen, des Bürgermeisters Wullenweber, auf dem Schafotte fiel. Sie soll neu erstehen. Der Hanseate ist es auch, der in dem von der Presse umjohlten Absagegedicht „An Georg Herwegh" (Februar 1842) mehr ratsherrnmäßig als poetisch fragt: „Bist du dir selber klar bewußt, — Daß deine Lieder Aufruhr läuten ...?" und sich für „die Treue aus alter Zeit" beim Freiheitsbanner erklärt: „Ich sing' um keines Königs Gunst, — Es herrscht kein Fürst, wo ich geboren ..." Als das bescheidene — vom feindlichen Spott auf Geibels Gesamtwert als Dichter nach Heller und Pfennig ausgerechnete — Jahresgehalt des Königs von Preußen ihm dafür ward, blieb er im Dankgedichte an diesen dabei: „Ich habe nie nach Gunst gerungen, — Ich sang allein, was ich gemußt ..."

Geibel hat seine Dichtung selber „periodisiert". Die „Juniuslieder" (1848) bezeichnen schon im Titel den Sommer seines Schaffens; „Neue Gedichte" (1856) die Reife; „Gedichte und Gedenkblätter" (1864) werden allgemach 1877 „Spätherbstblätter".

Seine Lyrik sammelte sich auf ihrer Höhe zu größeren hymnischen und epischen Anläufen. „Babel" und der „Mythus vom Dampf" sind richtende Zeitspiegelungen: jenes mehr im Geiste der alttestamentarischen Propheten, dieses der griechischen Göttersage, deren „gefesselten Titanen" der „Kristallpalast" der Londoner Industrieausstellung zu der einstigen Rache am Menschen großzieht. Die Leidenschaft für die Insel Capri (s. o. S. 322) erregte damals — schon 1851 in einem weitschichtigen Selbstgesprächdrama des Historikers Gregorovius — den Anteil der Deutschen am „Tode des Tiberius", des auf ihr in menschenverachtender Wüstheit geendeten zweiten römischen Kaisers. Es war der Kaiser der „Zerrissenheit". Selbst in seine Weltumnachtung weiß nun Geibel seinen deutsch-vaterländischen Zukunftsstrahl hineinzusenden. Der sterbende Tyrann setzt statt des „blöden Knaben" (Kaligula), der ihm nachfolgen soll, „die Rachegeister, welche ihn verderben, — Die Furien, die der Abgrund ausgespien, — Sie und das Chaos setzt er ein zu Erben". „Im Todesschweiß ... wirft er mit irrer Hand — Hinaus den Stab der Herrschaft in die Nacht." Dies Zepter der römischen Weltherrschaft fällt vor die Füße eines germanischen Kriegers, der es für die Zukunft seines Volks und seines Königs in Anspruch nimmt.

Ein versöhnlicheres Gegenbild aus dem Altertum bietet später „Der Tod des Perikles", des Beherrschers Athens, an der Pest. „Der Bildhauer des Hadrian", jenes römischen Kaisers, der durch die Verewigung seines Lieblingsknaben Antinous in der spätantiken Kunst berufen ist, gibt dem Dichter Gelegenheit, dem „Fluch" seiner literarischen Zeit, Enkel eines größeren Geschlechts zu sein, beredten Ausdruck zu leihen. Schon in dem Jugendgedichte „Epigonen" hält er dies der Anmaßung der vielen bunten Blümlein entgegen, die an die Stelle des gefällten Eichenhaines getreten sind, und die sich nun stolz brüsten. „Gudrun" und „Volkers Nachtgesang" aus den Nibelungen sind Studienfrüchte einer freiwilligen Lehramtsstellvertretung am Lübecker Gymnasium 1845. Die poetischen Tagebuchblätter, die den Namen „Ada" tragen, galten seiner früh (1855), nach nur dreijähriger Ehe in München verstorbenen Gattin Amanda Trummer, der Tochter eines Lübecker Rechtsanwalts.

Fehl schlugen trotz seines Ansehens Geibels Versuche im Epos („König Sigurds Brautfahrt") nach der nordischen Sage in Nibelungenversen 1846 und in der historischen Tragödie.

„König Roderich" (1844) behandelt das heldenmütige Ende des letzten, im Urteile der Geschichte schwankenden Westgotenkönigs. Er fällt im Untergangskampfe seines durch Parteiung zerrissenen Volkes gegen die verräterisch herbeigerufenen Araber. Die Tragödie sollte als Mahnung an die deutschen Parteien wirken, denen der Dichter damals beschwörend zurief: „Der Slawe wird zuletzt das Reich erwerben, daß er auf Gräbern seine Rosse weide ..." „Sofonisbe" (1868), die tragisch den Giftbecher schlürfende politisch aufgeopferte Geliebte des punischen Römerfreundes König Massinissa, errang den 1859 vom Prinzregenten von Preußen eingesetzten dreijährigen „Schillerpreis". Auf der Bühne hielt sich, nach heftiger Zeiterörterung in Kritiken und Epigrammen — besonders durch den hier im Wettbewerb stehenden Hebbel — das Trauerspiel „Brunhild" (1858). Klara Ziegler gab die unheimlich rätselhafte Nibelungengestalt streng nach der alten Dichtung wieder und verfehlte sie dadurch nach der Meinung der Modernen. Auch Gottfried Keller wirft noch in der zweiten Fassung des „Grünen Heinrich" einen heiteren Rückblick auf die Zeit, da „am Horizonte der Brunhildenkultus als Sehnsucht nach der Germanenjugend aufzutauchen und den Schatten der wackeren Hausfrau Thusnelde zu verdrängen begann, wie die dämonische Medea dem überreizten Sinne besser gefällt als die menschliche Iphigenia. Insbesondere manchem schwächlichen Ritterlein schien für das Herzensbedürfnis die unverstanden gewaltige Heldenjungfrau gerade gut genug, und sie wurde in ihren Wolkenschleiern nachträglich vielfach angeliebelt."

Im Lustspiel hat Geibel — 1847 für die Aufführung durch den Hof des Prinzen Wilhelm von Preußen, des späteren Kaisers — in seinem „Meister Andrea“ (1855) die auf Tatsachen beruhende altitalienische Novelle von den übermütigen Florentiner Künstlern dramatisiert, die einem treuherzigen Genossen mit Erfolg einreden, er sei nicht er, sondern ein anderer. Noch spät (1882) brachte er in dem dramatisierten Sprichwort „Echtes Gold wird klar im Feuer“ dies Wesen auf die deutsche Bühne, was die Franzosen auf der ihrigen im „proverbe“ als ständige Gattung kennen und pflegen.

Hiermit lenken wir noch kurz den Blick auf Geibels Verdienste als feinfühlender und formgewandter Vermittler fremder Dichtung. Die schon erwähnten „Klassischen Studien“ wuchsen sich später (1875) zu dem „Klassischen Liederbuch“ aus, Griechen und Römer in deutscher Nachbildung, die römischen Elegiker besonders gelungen. Nächstdem ist das Spanische für Geibel und durch ihn für den Münchner Dichterkreis wichtig geworden. Auch hier war er im Zuge, sich wissenschaftlich zu vertiefen, als die „Zeitstimmen“ ihn „aus Spaniens Pomeranzenhaine“ heraustrieben. Als poetische Frucht erschienen (1843) „Volkslieder und Romanzen der Spanier“ verdeutscht. Mit Paul Heyse verband er sich 1852 zur Herausgabe des „Spanischen Liederbuchs“, mit A. F. von Schack 1860 der „Romanzen der Spanier und Portugiesen“. Endlich hat er aus dem Französischen übersetzt in den gemeinsam mit Heinrich Leuthold verfaßten „Fünf Büchern französischer Lyrik“ (1862).

Mit diesen Namen und dem von ihm eingeführten Hermann Lingg ist zugleich Geibels poetischer Kreis bezeichnet, den er 1862 in einem „Münchner Dichterbuche“ sammelte. Aber es sollte sich bald, gerade an seinem Mittelpunkte rächen, daß seine Zusammensetzung eine lediglich poetische war. Geibel, der sich von Anfang an nur in den Wintern für München verpflichtet hatte, und dem die bayrische Hochebene durch den Tod seiner Frau früh verleidet war, überdauerte dort nicht lange den Regierungswechsel (1864). König Ludwig II., durch Richard Wagner einer anderen Kunst gewonnen, verübelte dem „Reichsherold“ die Ausbrüche seiner norddeutschen Begeisterung, über die sein Vater

gnädig hinweggehört hatte. Eine nach dieser Richtung gekennzeichnete poetische Huldigung an König Wilhelm I. von Preußen bei einem Besuche der Vaterstadt des Dichters gab (1868) Anlaß, ihm sein Jahrgehalt zu streichen. Er wurde von Preußen reichlich entschädigt und konnte nun ganz nach Lübeck ziehen. Dort ist er, nach längerem Leiden an einem schweren Magenübel und in ziemlicher Vereinsamung, als seine Tochter sich verheiratete, am 6. April 1884 gestorben. Ein gütiges Geschick ersparte ihm das Miterleben der nächsten Literaturentwicklung, die den Ruhm des Lebenden noch ganz anders angetastet hätte. So ist er vom neuen Reiche und dessen Begründern, wie ein solcher geehrt, bestattet worden. Seine Vaterstadt errichtete ihm auf ihrem Schmuckplatz ihr Denkmal, wie es wohl sonst kein neuer deutscher Dichter erhalten hat.

Derjenige „Münchner Dichter", der von Geibel dem Könige Maximilian schon 1855 als „aufgehende Sonne" zur Berufung empfohlen, dessen Rolle als Mittelpunkt ihres Kreises bis unmittelbar an die Zeit des Weltkriegs fortgespielt hat, ist Paul Heyse, der Sohn des Berliner Professors für Sprachwissenschaft K. Wilh. Ludw. Heyse und Schwiegersohn Franz Kuglers. Heyse blieb München treu. Vergebens bemühte sich der lebenslang ausschließliche Verehrer seiner Dichtung, Großherzog Karl Alexander von Weimar, ihn, als Nachfolger Goethes, an seinen Hof — und sein Theater! — zu fesseln.

Geboren am 15. März 1830, hatte der „werdende Poet", den Geibel schon in das Kuglersche Haus eingeführt hatte, seit dem siebzehnten Lebensjahr dichtend und veröffentlichend, sich bisher in den grellsten Gegensätzen bewegt. Ein künstlerisch wie sittlich gleich unmögliches, „widerwärtig übertreibendes" Shakespearedrama „Francesca von Rimini" (vgl. Bd. I, S. 116) hatte auch ihm, wie jetzt durchwegs den jungen Poeten nach dem Muster Grabbes und Hebbels, 1850 dazu verholfen, Aufsehen zu machen. „Die Mütter zogen (damals noch!) strafende Gesichter,— Die Töchter lasen ihn im Bett verschämt." Darauf folgten klassisch-antike Dramen als „Puppenspiele" und in Knittelversen behandelt, stark auf den „jungen Goethe" hinspielend, welcher literarische Spitzname, ihm selber im Scherz geläufig, dem Dichter noch lange anhängen sollte: „Perseus", der Töter des Grauenbilds der Medusa, aus deren quellendem Blute das Dichterroß des Pegasus entspringt; und „Meleager" (1854),

der durch den Fluch der Mutter sterbende Held der kaledonischen Eberjagd, dessen moderner Schwächlichkeit die „emanzipierte" Jägerin Atalante die Wage hält. Die lyrischen Stücke daraus — das nach nicht eben antiker Melodie sangbare „Lied der Kleopatra", Meleagers Braut, ihr „Grabgesang" und das Schlußterzett der Parzen auf die Allmacht des Schicksals — sind in die „Gedichte von Paul Heyse" übergegangen. „Zwölf Idyllen aus Sorrent" treten als ausgesucht tugendhafte Gegenstücke zu des reifen Goethe „Römischen Elegien" unmittelbar daneben. Geschichten in Versen schlingen sich dazwischen, eine mild philosophisch abgeklärte „chinesische": „Die Brüder"; und eine die Gleichheit der Revolution abenteuerlich verhöhnende französische: „Urika". Hier verzweifelt eine Negerin an der „égalité", weil sie einen Pariser Grafen, mit dem sie erzogen ist, nicht zum Manne bekommen kann. Sie darf mit ihm, der durch sie unfreiwillig den Jakobinern verraten wird, nicht einmal gemeinsam geköpft werden.

Als diese Dichtungen unter dem antiken Bildwerken entlehnten Titel „Hermen" 1854 gesammelt herauskamen, erklärte sie der Berliner Witz nach Eulenspiegels Weise als „Gedichte ohne Hand und Fuß". Nach der Kritik der politischen Dichter (Robert Prutz), die im Alter wieder zum Schlagwort über Heyse werden sollte, „spiegelt sich in ihm die ganze ästhetische Liebhaberei wider, der ganze geistreiche Dilettantismus, der die Berliner gebildeten Kreise erfüllt. Es ist Pegasus im Joch, aber in einem Joch aus Rosen und Nachtviolen."

Jener Witz ist keinesfalls wörtlich zu nehmen hinsichtlich dessen, was man an den „Hermen" zu vermissen berechtigt war. Denn wenn etwas die Heysesche Dichtung von Anfang an kennzeichnet, so ist es ihre in allen Sätteln gerechte Formgewandtheit. Heyse zog es daher, als er sich einem gelehrten Beruf zuwenden sollte, alsbald ausschließlich zum Studium der romanischen Literatur. Er hat sich „in dem schönen Lande, wo das si ertönt", wie es Dante im Gegensatz gegen das deutsche Ja bezeichnet, immer am wohlsten gefühlt. Hier glückte ihm ein bedeutender Fund: das Bruchstück des Alberich von Bisenzun, nach dem das deutsche Alexanderlied (Bd. I, S. 69) abgefaßt ist. An diese Seite knüpfte Geibel an, als er ihn in Berlin zu seinem Jünger auswählte und der „künstlerischen Zucht" unterwarf, wie es Heyse seinem Meister am Grabe dankt: „... obwohl ich frühe schon mir ward bewußt, — Daß ich auf andern Wegen wandeln mußt', — Als dich dein Genius führte". So erklärt sich jetzt in den ersten Münchner Jahren unter Geibels Einfluß bei Heyse eine von seinen übrigen Werken sehr abgesonderte Erscheinung: das christliche Epos „Thekla" (1858) in den ihm gemäßen, flüssigen Hexametern. Es behandelt die nach der Legende von dem Apostel Paulus selbst der Kirche und dem Martertum zugeführte Heilige von Ikonium in Syrien; bis zum Schluß ihres ersten

die meisten seiner dichterischen Freunde. Stadt und Land vermerkten es nicht immer glimpflich, daß mit der protestantischen Gemahlin, der preußischen Prinzessin, nun auch lauter „Nordlichter" am blauen bayrischen Himmel aufgingen. Zu den kirchlichen Überlieferungen Altbayerns standen sie jedenfalls am schroffsten in Widerspruch. Dieser oder jener liebte ihn wohl geflissentlich, aber nicht protestantisch, sondern im Sinne unbedingter Kirchenfeindschaft zum Ausdruck zu bringen. Doch lag auch dies nicht außerhalb des Planes des Königs. Seine Politik strebte jenen Ausgleich zwischen Nord und Süd an, ohne den die Entwicklung der Folgezeit nicht möglich geworden wäre. Wie er sich die schleswig-holsteinsche Herzogfrage so zu Herzen nahm, daß er tatsächlich daran gestorben ist, so hat ein eigenes Geschick es gewollt, daß gerade aus seinem, dem „Münchner Dichterkreise", der „deutsche Reichsherold" Geibel hervorgehen sollte. An der Münchner Universität sollte des Preußen Wilhelm Giesebrecht „Geschichte der deutschen Kaiserzeit" (seit 1855) im Hinblick auf die Hohenzollern entstehen. Sein Gegenfüßler in der Beurteilung der alten Reichsidee, der Vorsitzende der „historischen Kommission" Heinrich von Sybel, sollte schließlich die „Geschichte der Begründung des — neuen — Deutschen Reiches" (1889) schreiben.

In Emanuel Geibel, dem Lübecker Predigersohne (geb. 18. Oktober 1815), fand der König (1852) den Führer und Begründer der norddeutschen Reichskolonie in seiner bayrischen Hauptstadt. Auch er ward zunächst, wenngleich in sehr freiem Verhältnis, als Literaturprofessor an die Universität berufen.

Er war mit einem Landsmann, dem späteren Berliner Archäologen Ernst Curtius, Erzieher in Athen gewesen, mit ihm im griechischen Inselmeer gereist und gemeinsam mit ihm in „klassischen Studien", Übersetzungen aus griechischen Dichtern, hervorgetreten. Auch Curtius dichtete damals. „Doch kannst du dich der Klage nicht entwöhnen", — so beschwört ihn Geibel — „So reife sie zum Lied, der dir verliehen, — Der leise Hauch der griechischen Kamönen." Wie dem späteren Verfasser der dichterisch beredt das Lob ihrer Helden kündenden „Griechischen Geschichte" (1857 ff.), sind ihm „Altertum und Gegenwart" unzertrennlich geblieben. In seinem Gedichte „An den König von Preußen im Dezember 1842" bezieht er sich auf den „Fluch, den Ödipus entsandte" und setzt dabei

„mit heiterem Sinn“ voraus, daß man seinen Inhalt „das Schwert soll euer Erbe teilen“ aus der griechischen Sage kenne. In dem Schlußgesang seiner politischen Lyrik „Mein Friedensschluß“ von 1850 gibt er in einer Reihe von Terzinen eine Entwicklungsgeschichte der alten Kunst, um zu zeigen, daß wie hier der Schönheitsgedanke so in unserer Welt der Gedanke der Freiheit

„Durch mißgeschaffener Formen lange Reihe
Die Seelenwandrung hat er zu vollenden,
Bis er verklärt erglänzt im Licht der Weihe.“

Schon bei einem Aufstand gegen den bayrischen Griechenkönig in Athen dichtete er — nach dem Choral von Philipp Nicolai (Bd. I, S. 391)! — sein „Türmerlied“, „Wachet auf! ruft uns die Stimme“, das zum neuen Kreuzzug gegen den „Geier im Osten“ (Türkei) auffordert und die Deutschen beschwört, auf die Sirenenstimme der Schlange im Westen (Frankreich) nicht zu hören. Diese altneuen griechischen Beziehungen und eine leidenschaftlich gegen das „junge Deutschland“ zur Schau getragene Verehrung für Platen sind das einzige, was den Lübecker „protestantischen Gesangbuchpoeten“ mit der Stadt Ludwigs I. verbindet. „Wenn auch nur wenige Platens Größe ahnen ... Doch sammelt schon im Schatten seiner Fahnen Ein Häuflein sich ... Verpfändet haben sie die eigne Ehre — Daß keines Buben Hand mit frechem Streiche — Die Schulter, die den Purpur trug, versehre.“ „Platens Vermächtnis“, das Geibel feierlich eröffnet, wird sein, daß

„Der heitere Süden wird zum Norden wallen,
Um seines Ernstes Schätze einzutauschen,
Und heilig wird der Sänger sein vor allen.“

Die antike Heiligung der Kunst, die hohe persönliche Einschätzung des Dichters, die leidenschaftliche Vorliebe für den Süden als seine eigentliche Heimat, das sind die allgemeinen Bande, die Geibel und seine „Münchner Dichter“ mit Platen verbinden. Das letztgenannte Band vornehmlich eng zu knüpfen, trug die Lage Münchens vor den Eingangstoren des Südens wieder das Ihrige bei. Im übrigen waren ihre besonderen Anlagen und Geistesrichtungen Platen so entgegengesetzt, als nur möglich.

Doch auch hier stehen die Dichter zueinander, wie ihre königlichen Gönner. Platen wie Ludwig I. geben sich in Leben, Sprache und Vers absonderlich, auf sich und dem eigenen Sinn bestehend; schwer, mühsam mit Stoff und Form ringend; Plastiker als Kunstfreunde und Dichter, so daß Platens gelungene Strophen die einzelnen Worte aus ihnen, wie aus Marmorblöcken, in denen sie stecken, herauszuarbeiten scheinen.

Aristokratisch, hochkonservativ in ihrem Fühlen und Denken, in der Vergangenheit lebend, sind sie dennoch bereit, die zeitgenössischen Verschwörungen und Aufstände „edler Freier“, der Griechen, der Polen, gegen die „Tyrannei“ türkischer Sultane und russischer Zaren zu unterstützen. Geibel dagegen, wie König Maximilian und die Seinen, erscheinen überall verbindlich und mit vielen verbunden; auf alle und alles liebenswürdig eingehend; leicht und anmutig im Schaffen und Gestalten. Der weite Flächen rasch bedeckenden farbigen Malerei und leicht dahinschwebenden Melodie sind sie verwandt und zugewandt. Kinder ihrer Zeit, liberal, wie man das jetzt mit Vorbehalt nennt, in lauten Kundgebungen gegen den „aufgeregten“ Zeitgeist wenden sie sich zu seiner Bekämpfung mit Bedacht zur vaterländischen Religion, Geschichte, Politik.

Als Geibel im Jahre 1840 mit einem Bande zeitabgewandt lyrischer Gedichte „gegen den Strom“ der hochgehenden Wogen politischer Leidenschaft zu schwimmen wagte, den dies Jahr für die Folgezeit entfesselte, da verdankte er es lediglich dem Eintreten des einflußreichen Berliner poetischen Kunstgelehrten Franz Kugler, in dessen Schutz er ihn gestellt hatte, daß er nicht gleich für alle Zeit niedergeschrien und versenkt worden wäre. Namentlich Gutzkow, von dem wir ein bezeichnendes Hohnwort „protestantischer Gesangbuchdichter“ schon (S. 469) anführten, zeichnete sich darin aus. Die Betitelung „poetischer Schwachkopf“ und „Homer der Backfische“ — mit Bezug auf die gleichzeitig erschienenen „Klassischen Studien“ — haben sich davon bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Literarhistoriker der damaligen „Gegenwart“, der Realist Julian Schmidt wie der Idealist Robert Prutz, schweigen über Geibel mit ersichtlicher Absicht. Die hundertste Auflage, die diesen Gedichten im Todesjahre des Dichters zuteil wurde, redet dafür eine um so lebendigere Sprache. Es war der letzte große Erfolg der deutschen, rein poetischen Lyrik. Noch einmal zeigte sich der eingeborene Klangzauber des deutschen Verses, der jetzt mehr und mehr dem Ohre der Dichter entschwindet.

Gar mancher glaubt heute sein Ohr seinem allzu anstoßfreien Tonfall verschließen zu können. Wenn ein Tonmeister wie Robert Franz seine leisen Abwandlungen herausholt und in Melodie setzt — wie etwa „Des Müden Abendlied“: „Verglommen ist das Abendrot, — Da tönt ein fernes Klingen; — Ich glaube fast, das ist der Tod, — Der will in Schlaf mich singen. —

Singe nur zu, — Du Spielmann du, — Du sollst mir Frieden bringen ..." — so wird man wohl mit Erstaunen auf die Frage nach dem Dichter dieses wundersamen Sanges den Namen „Emanuel Geibel" vernehmen. Ebenso pflegt es zu gehen bei Robert Schumanns Chorgesang mit den Rhythmen des „Zigeunerlebens": „Im Schatten des Waldes, im Buchengezweig, — Da regt sich's und raschelt's und flüstert's zugleich ..." Man höhnt vergeblich über das „Eingeständnis" am Schluß der zwei bezaubernden Frühlingsluftstrophen „im April": „Ich möcht' ein Lied ersinnen, — Das diesem Abend gleicht, — Und kann den Klang nicht finden, — So dunkel, mild und weich." Denn wer hatte damals noch dies Klanggefühl gegenüber den geheimen Stimmen der Natur, um so ergreifend über ihre Wiedergabe zu sinnen? Die Eichendorffsche Laute, mit ihrem wundersamen Schallboden, in dem sie alle ungesucht mitklingen, tönt klarer, formgewandter, aber auch nüchterner, weltlicher in den Händen des Protestanten. Aber sie klingt, neu und aus sich heraus, als wäre sie mit frischen Saiten bezogen: „Nachtlied", „Vorüber", „Spielmannslied", „Morgenwanderung", „Gute Nacht", die drei „Mädchenlieder", die zweiundvierzig Lieder „als Intermezzo", Zwischenspiel, eine nicht eben sinnreiche Betitelung, die sich durch musikalische Bezüge von Heine her bei Geibel einschlich. Sonst hat sich wohl kein Dichter dieser Jahre von den Einflüssen des Zersetzers der Romantik so frei zu halten gewußt als der Dichter der ebenso vielgesungenen als verhöhnten Lieder: „Wo still ein Herz in Liebe glüht, — O rühret, rühret nicht daran, — Den Gottesfunken löscht nicht aus! ..." und „Wenn sich zwei Herzen scheiden ..." Selbst dies „trübste" schließt ergebungsklar: „Mein Frühling ging zur Rüste, — Ich weiß es wohl warum."

Das Wilde, Ungeordnete, Einsame, Nächtige ist Geibels Sache nicht. Seine lyrischen Bilder „Der arme Taugenichts", „Der Hidalgo", „Der Page", ganz besonders der eine Zeitlang unausweichliche, unverstandene „Zigeunerbube im Norden" — „Fern im Süd das schöne Spanien — Spanien ist mein Heimatland ..." — „Tannhäuser", „Der Einsiedler" wirken neben denen der Romantiker wie die geputzten Gemälde der damaligen Historien- und Fremdlandsgestaltenmaler neben den tiefsinnig verborgenen Arabesken Runges und Neureuthers. Manches, wie „Der junge Tscherkessenfürst", der für allen Glanz beim Zaren „seine Freiheit und seinen Haß" nicht opfern will, lehnt sich sogar an Freiligrath, mit dem Geibel ein Jahr lang 1842 in St. Goar befreundet zusammenlebte. Und doch haben Bilder wie Geibels „Einsiedler" sichtlich der damaligen Münchner Malerei, wo sie am poetischsten ist, in Spitzweg, Schwind zur Vorlage gedient. Die weittragende Bedeutung seiner (nach Rückerts „Barbarossa-Lied" 1817) immer wieder von ihm heraufbeschworenen

Gestalt Friedrich Rotbarts „Tief im Schoße des Kyffhäusers" erklärt erst Geibels politische Lyrik.

Diese erstreckt sich in „Zeitstimmen" und „Zeitgedichten", welchen er später den an ihm haftengebliebenen Titel „Heroldsrufe" lieh, von 1841 bis 1871 durch die drei Jahrzehnte der „Geburtswehen" (so „An Deutschland" 1849) des neuen Deutschen Reiches: Er ruft schon 1844 (Deutsche Klagen VII) am Schlusse des Sonetts den noch unerstandenen Bismarck auf mit einem Bilde, das dieser auf „Deutschland im Sattel" fortführen sollte: „Ein Mann ist not, ein Nibelungenenkel, — Daß er die Zeit, den tollgewordnen Renner, — Mit ehrner Faust beherrsch' und ehrnem Schenkel." Von ihm stammt in dem Gedichte „Deutschlands Beruf" das heutige alldeutsche Prophetenwort: „Und so soll am deutschen Wesen — Einmal noch die Welt genesen." Unter seine Zeitgedichte reiht er sein bekanntes Lied: „Und dräut der Winter noch so sehr ... Es muß doch Frühling werden." Selbst in dem fast verzagenden „Gebet" vom September 1848 gibt er seinem christlichen Glauben auch im „Einsturz" seiner politischen Hoffnungen dahin Raum, daß „schon leise durch die Lande — Waltet ein geheimes Bau'n". Des Reiches Schlußsteinfeier „am 3. September 1870" durfte der „Türmer" (s. o. S. 469) von 1841 mit der Siegesglocke von Sedan einläuten: „Nun lasset die Glocken von Turm zu Turm — Durchs Land frohlocken im Jubelsturm, — Der Herr hat Großes an uns getan, — Ehre sei Gott in der Höhe."

Die Widmung der ersten Sammlung von 1841 an seinen damaligen Gastgeber auf Schloß Escheberg bei Kassel, den kurfürstlich hessischen Kammerherrn von der Malsburg, spricht für den romantisch-konservativen Inhalt. Der Dichter predigt gleich im Anfang dem revolutionslüsternen Europa — den „Kreuzzug" zur Befreiung Jerusalems, statt „auf morschem Minarett den rost'gen Halbmond klug zu stützen", wie im damaligen Vierbundvertrage zum Schutze der Türkei gegen den von Frankreich begünstigten Mehemed Ali, Vizekönig von Ägypten. Er schließt im gleichen Sinne mit dem oben berührten „Türmerlied". Sein weiterer Aufenthalt im Revolutionsjahrzehnt beim Fürsten Carolath in Schlesien ließ ihn im Grafen Moritz von Strachwitz (s. o. S. 306) einen poetischen Gesinnungsgenossen finden. „Sonette" verkünden in diesen Jahren seinen Haß gegen den schlimmsten aller Despoten: „Das ist der Pöbel, wenn er sich den roten — Zerfetzten Königsmantel umgeschlagen." Sie kämpfen „für Schleswig-

Holstein" (1846) an Stelle des ohnmächtigen Deutschen Bundes. Hier ist der Hanseate in Geibel wirksam, dem „eine Septembernacht" im Lübecker Ratskeller die alten Hansaführer erscheinen läßt, um die Schmach des Sundzolls an Dänemark und den Mangel einer deutschen Flotte zu beklagen. Ein „Geist des Unheils" verfolgte die deutsche Seemacht seit dem Tage, da vor dreihundert Jahren das Haupt des einen, des Bürgermeisters Wullenweber, auf dem Schafotte fiel. Sie soll neu erstehen. Der Hanseate ist es auch, der in dem von der Presse umjohlten Absagegedicht „An Georg Herwegh" (Februar 1842) mehr ratsherrnmäßig als poetisch fragt: „Bist du dir selber klar bewußt, — Daß deine Lieder Aufruhr läuten ...?" und sich für „die Treue aus alter Zeit" beim Freiheitsbanner erklärt: „Ich sing' um keines Königs Gunst, — Es herrscht kein Fürst, wo ich geboren ..." Als das bescheidene — vom feindlichen Spott auf Geibels Gesamtwert als Dichter nach Heller und Pfennig ausgerechnete — Jahresgehalt des Königs von Preußen ihm dafür ward, blieb er im Dankgedichte an diesen dabei: „Ich habe nie nach Gunst gerungen, — Ich sang allein, was ich gemußt ..."

Geibel hat seine Dichtung selber „periodisiert". Die „Juniuslieder" (1848) bezeichnen schon im Titel den Sommer seines Schaffens; „Neue Gedichte" (1856) die Reife; „Gedichte und Gedenkblätter" (1864) werden allgemach 1877 „Spätherbstblätter".

Seine Lyrik sammelte sich auf ihrer Höhe zu größeren hymnischen und epischen Anläufen. „Babel" und der „Mythus vom Dampf" sind richtende Zeitspiegelungen: jenes mehr im Geiste der alttestamentarischen Propheten, dieses der griechischen Göttersage, deren „gefesselten Titanen" der „Kristallpalast" der Londoner Industrieausstellung zu der einstigen Rache am Menschen großzieht. Die Leidenschaft für die Insel Capri (s. o. S. 322) erregte damals — schon 1851 in einem weitschichtigen Selbstgesprächdrama des Historikers Gregorovius — den Anteil der Deutschen am „Tode des Tiberius", des auf ihr in menschenverachtender Wüstheit geendeten zweiten römischen Kaisers. Es war der Kaiser der „Zerrissenheit". Selbst in seine Weltumnachtung weiß nun Geibel seinen deutsch-vaterländischen Zukunftsstrahl hineinzusenden. Der sterbende Tyrann setzt statt des „blöden Knaben" (Kaligula), der ihm nachfolgen soll, „die Rachegeister, welche ihn verderben, — Die Furien, die der Abgrund ausgespien, — Sie und das Chaos setzt er ein zu Erben". „Im Todesschweiß ... wirft er mit irrer Hand — Hinaus den Stab der Herrschaft in die Nacht." Dies Zepter der römischen Weltherrschaft fällt vor die Füße eines germanischen Kriegers, der es für die Zukunft seines Volks und seines Königs in Anspruch nimmt.

Ein versöhnlicheres Gegenbild aus dem Altertum bietet später „Der Tod des Perikles", des Beherrschers Athens, an der Pest. „Der Bildhauer des Hadrian", jenes römischen Kaisers, der durch die Verewigung seines Lieblingsknaben Antinous in der spätantiken Kunst berufen ist, gibt dem Dichter Gelegenheit, dem „Fluch" seiner literarischen Zeit, Enkel eines größeren Geschlechts zu sein, beredten Ausdruck zu leihen. Schon in dem Jugendgedichte „Epigonen" hält er dies der Anmaßung der vielen bunten Blümlein entgegen, die an die Stelle des gefällten Eichenhaines getreten sind, und die sich nun stolz brüsten. „Gudrun" und „Volkers Nachtgesang" aus den Nibelungen sind Studienfrüchte einer freiwilligen Lehramtsstellvertretung am Lübecker Gymnasium 1845. Die poetischen Tagebuchblätter, die den Namen „Ada" tragen, galten seiner früh (1855), nach nur dreijähriger Ehe in München verstorbenen Gattin Amanda Trummer, der Tochter eines Lübecker Rechtsanwalts.

Fehl schlugen trotz seines Ansehens Geibels Versuche im Epos („König Sigurds Brautfahrt") nach der nordischen Sage in Nibelungenversen 1846 und in der historischen Tragödie.

„König Roderich" (1844) behandelt das heldenmütige Ende des letzten, im Urteile der Geschichte schwankenden Westgotenkönigs. Er fällt im Untergangskampfe seines durch Parteiung zerrissenen Volkes gegen die verräterisch herbeigerufenen Araber. Die Tragödie sollte als Mahnung an die deutschen Parteien wirken, denen der Dichter damals beschwörend zurief: „Der Slawe wird zuletzt das Reich erwerben, daß er auf Gräbern seine Rosse weide..." „Sofonisbe" (1868), die tragisch den Giftbecher schlürfende politisch aufgeopferte Geliebte des punischen Römerfreundes König Massinissa, errang den 1859 vom Prinzregenten von Preußen eingesetzten dreijährigen „Schillerpreis". Auf der Bühne hielt sich, nach heftiger Zeiterörterung in Kritiken und Epigrammen — besonders durch den hier im Wettbewerb stehenden Hebbel — das Trauerspiel „Brunhild" (1858). Klara Ziegler gab die unheimlich rätselhafte Nibelungengestalt streng nach der alten Dichtung wieder und verfehlte sie dadurch nach der Meinung der Modernen. Auch Gottfried Keller wirft noch in der zweiten Fassung des „Grünen Heinrich" einen heiteren Rückblick auf die Zeit, da „am Horizonte der Brunhildenkultus als Sehnsucht nach der Germanenjugend aufzutauchen und den Schatten der wackeren Hausfrau Thusnelde zu verdrängen begann, wie die dämonische Medea dem überreizten Sinne besser gefällt als die menschliche Iphigenia. Insbesondere manchem schwächlichen Ritterlein schien für das Herzensbedürfnis die unverstanden gewaltige Heldenjungfrau gerade gut genug, und sie wurde in ihren Wolkenschleiern nachträglich vielfach angeliebelt."

Im Lustspiel hat Geibel — 1847 für die Aufführung durch den Hof des Prinzen Wilhelm von Preußen, des späteren Kaisers — in seinem „Meister Andrea“ (1855) die auf Tatsachen beruhende altitalienische Novelle von den übermütigen Florentiner Künstlern dramatisiert, die einem treuherzigen Genossen mit Erfolg einreden, er sei nicht er, sondern ein anderer. Noch spät (1882) brachte er in dem dramatisierten Sprichwort „Echtes Gold wird klar im Feuer“ dies Wesen auf die deutsche Bühne, was die Franzosen auf der ihrigen im „proverbe“ als ständige Gattung kennen und pflegen.

Hiermit lenken wir noch kurz den Blick auf Geibels Verdienste als feinfühlender und formgewandter Vermittler fremder Dichtung. Die schon erwähnten „Klassischen Studien“ wuchsen sich später (1875) zu dem „Klassischen Liederbuch“ aus, Griechen und Römer in deutscher Nachbildung, die römischen Elegiker besonders gelungen. Nächstdem ist das Spanische für Geibel und durch ihn für den Münchner Dichterkreis wichtig geworden. Auch hier war er im Zuge, sich wissenschaftlich zu vertiefen, als die „Zeitstimmen“ ihn „aus Spaniens Pomeranzenhaine“ heraustrieben. Als poetische Frucht erschienen (1843) „Volkslieder und Romanzen der Spanier“ verdeutscht. Mit Paul Heyse verband er sich 1852 zur Herausgabe des „Spanischen Liederbuchs“, mit A. F. von Schack 1860 der „Romanzen der Spanier und Portugiesen“. Endlich hat er aus dem Französischen übersetzt in den gemeinsam mit Heinrich Leuthold verfaßten „Fünf Büchern französischer Lyrik“ (1862).

Mit diesen Namen und dem von ihm eingeführten Hermann Lingg ist zugleich Geibels poetischer Kreis bezeichnet, den er 1862 in einem „Münchner Dichterbuche“ sammelte. Aber es sollte sich bald, gerade an seinem Mittelpunkte rächen, daß seine Zusammensetzung eine lediglich poetische war. Geibel, der sich von Anfang an nur in den Wintern für München verpflichtet hatte, und dem die bayrische Hochebene durch den Tod seiner Frau früh verleidet war, überdauerte dort nicht lange den Regierungswechsel (1864). König Ludwig II., durch Richard Wagner einer anderen Kunst gewonnen, verübelte dem „Reichsherold“ die Ausbrüche seiner norddeutschen Begeisterung, über die sein Vater

gnädig hinweggehört hatte. Eine nach dieser Richtung gekennzeichnete poetische Huldigung an König Wilhelm I. von Preußen bei einem Besuche der Vaterstadt des Dichters gab (1868) Anlaß, ihm sein Jahrgehalt zu streichen. Er wurde von Preußen reichlich entschädigt und konnte nun ganz nach Lübeck ziehen. Dort ist er, nach längerem Leiden an einem schweren Magenübel und in ziemlicher Vereinsamung, als seine Tochter sich verheiratete, am 6. April 1884 gestorben. Ein gütiges Geschick ersparte ihm das Miterleben der nächsten Literaturentwicklung, die den Ruhm des Lebenden noch ganz anders angetastet hätte. So ist er vom neuen Reiche und dessen Begründern, wie ein solcher geehrt, bestattet worden. Seine Vaterstadt errichtete ihm auf ihrem Schmuckplatz ihr Denkmal, wie es wohl sonst kein neuer deutscher Dichter erhalten hat.

Derjenige „Münchner Dichter", der von Geibel dem Könige Maximilian schon 1855 als „aufgehende Sonne" zur Berufung empfohlen, dessen Rolle als Mittelpunkt ihres Kreises bis unmittelbar an die Zeit des Weltkriegs fortgespielt hat, ist Paul Heyse, der Sohn des Berliner Professors für Sprachwissenschaft K. Wilh. Ludw. Heyse und Schwiegersohn Franz Kuglers. Heyse blieb München treu. Vergebens bemühte sich der lebenslang ausschließliche Verehrer seiner Dichtung, Großherzog Karl Alexander von Weimar, ihn, als Nachfolger Goethes, an seinen Hof — und sein Theater! — zu fesseln.

Geboren am 15. März 1830, hatte der „werdende Poet", den Geibel schon in das Kuglersche Haus eingeführt hatte, seit dem siebzehnten Lebensjahr dichtend und veröffentlichend, sich bisher in den grellsten Gegensätzen bewegt. Ein künstlerisch wie sittlich gleich unmögliches, „widerwärtig übertreibendes" Shakespearedrama „Francesca von Rimini" (vgl. Bd. I, S. 116) hatte auch ihm, wie jetzt durchwegs den jungen Poeten nach dem Muster Grabbes und Hebbels, 1850 dazu verholfen, Aufsehen zu machen. „Die Mütter zogen (damals noch!) strafende Gesichter,— Die Töchter lasen ihn im Bett verschämt." Darauf folgten klassisch-antike Dramen als „Puppenspiele" und in Knittelversen behandelt, stark auf den „jungen Goethe" hinspielend, welcher literarische Spitzname, ihm selber im Scherz geläufig, dem Dichter noch lange anhängen sollte: „Perseus", der Töter des Grauenbilds der Medusa, aus deren quellendem Blute das Dichterroß des Pegasus entspringt; und „Meleager" (1854),

der durch den Fluch der Mutter sterbende Held der kaledonischen Eberjagd, dessen moderner Schwächlichkeit die „emanzipierte“ Jägerin Atalante die Wage hält. Die lyrischen Stücke daraus — das nach nicht eben antiker Melodie sangbare „Lied der Kleopatra“, Meleagers Braut, ihr „Grabgesang“ und das Schlußterzett der Parzen auf die Allmacht des Schicksals — sind in die „Gedichte von Paul Heyse“ übergegangen. „Zwölf Idyllen aus Sorrent“ treten als ausgesucht tugendhafte Gegenstücke zu des reifen Goethe „Römischen Elegien“ unmittelbar daneben. Geschichten in Versen schlingen sich dazwischen, eine mild philosophisch abgeklärte „chinesische“: „Die Brüder“; und eine die Gleichheit der Revolution abenteuerlich verhöhnende französische: „Urika“. Hier verzweifelt eine Negerin an der „égalité“, weil sie einen Pariser Grafen, mit dem sie erzogen ist, nicht zum Manne bekommen kann. Sie darf mit ihm, der durch sie unfreiwillig den Jakobinern verraten wird, nicht einmal gemeinsam geköpft werden.

Als diese Dichtungen unter dem antiken Bildwerken entlehnten Titel „Hermen“ 1854 gesammelt herauskamen, erklärte sie der Berliner Witz nach Eulenspiegels Weise als „Gedichte ohne Hand und Fuß“. Nach der Kritik der politischen Dichter (Robert Prutz), die im Alter wieder zum Schlagwort über Heyse werden sollte, „spiegelt sich in ihm die ganze ästhetische Liebhaberei wider, der ganze geistreiche Dilettantismus, der die Berliner gebildeten Kreise erfüllt. Es ist Pegasus im Joch, aber in einem Joch aus Rosen und Nachtviolen.“

Jener Witz ist keinesfalls wörtlich zu nehmen hinsichtlich dessen, was man an den „Hermen“ zu vermissen berechtigt war. Denn wenn etwas die Heysesche Dichtung von Anfang an kennzeichnet, so ist es ihre in allen Sätteln gerechte Formgewandtheit. Heyse zog es daher, als er sich einem gelehrten Beruf zuwenden sollte, alsbald ausschließlich zum Studium der romanischen Literatur. Er hat sich „in dem schönen Lande, wo das si ertönt“, wie es Dante im Gegensatz gegen das deutsche Ja bezeichnet, immer am wohlsten gefühlt. Hier glückte ihm ein bedeutender Fund: das Bruchstück des Alberich von Bisenzun, nach dem das deutsche Alexanderlied (Bd. I, S. 69) abgefaßt ist. An diese Seite knüpfte Geibel an, als er ihn in Berlin zu seinem Jünger auswählte und der „künstlerischen Zucht“ unterwarf, wie es Heyse seinem Meister am Grabe dankt: „... obwohl ich frühe schon mir ward bewußt, — Daß ich auf andern Wegen wandeln mußt', — Als dich dein Genius führte“. So erklärt sich jetzt in den ersten Münchner Jahren unter Geibels Einfluß bei Heyse eine von seinen übrigen Werken sehr abgesonderte Erscheinung: das christliche Epos „Thekla“ (1858) in den ihm gemäßen, flüssigen Hexametern. Es behandelt die nach der Legende von dem Apostel Paulus selbst der Kirche und dem Martertum zugeführte Heilige von Ikonium in Syrien; bis zum Schluß ihres ersten

Errettungswunders aus der Hand ihrer heidnischen Peiniger. Denn es hält sich genau an die heilige Urschrift der Legende, die Acta S. Pauli et Theclae. Es läßt sich aber, wohl nicht bloß der Kürze halber, ihre späteren verfänglichen Versuchungen entgehen. Auch hat der Dichter, sicherlich nur aus Ehrfurcht vor der überragenden kirchlichen Bedeutung des Apostels Paulus seine Rolle in der Dichtung einem seiner Schüler übertragen. Er nennt ihn nach einer andern Person der urchristlichen Literatur Tryphon.

Überhaupt scheint der Münchner Heyse, solange Geibel dort lebt (bis 1868), sehr weit entfernt von dem späteren Heyse, der nichts weniger denn als christlicher Epiker berufen ist. Damals errang er sich seine Stellung als der Novellist der deutschen gebildeten Gesellschaft, war er doch hierzu durch seine gewählte, auch über Gewagtes mit Anstand hingleitende Form, den stets im Rahmen des ihr durchschnittlich Zugänglichen gehaltenen Inhalt und den besonderartigen Angelpunkt seiner Geschichten vorbestimmt. Er bezeichnet hierfür als sein Muster den Falken in der Novelle (II, 5, 9) des Boccaccioschen Decamerone. Seine Lebens- und Liebenskunst sicherte ihm ihren Beifall ohne Unterschied der Klassen, Bekenntnisse und Parteien.

Die regelmäßige Folge dieser Novellen umfaßte bei denen in Prosa bis in die neunziger Jahre zwanzig Bände. Von da an wurde die Folge der Sammlungen und Einzelerscheinungen bis über die Hälfte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts nicht mehr gezählt. Gleich der erste Band (1855) enthielt die Novelle, die für den Münchner Heyse der älteren Richtung das literarische Kennwort abgab: „L'Arrabiata“ (das heißt die tolle Dirne), eine süditalienische Dorfgeschichte, die den unseren Novellisten vorzüglich anregenden Kampf zwischen heißblütiger Liebe und Sprödigkeit, bis zum Biß gesteigert, auf dem farbigen Hintergrunde des Golfs von Neapel vorführt. In eigentümlichem, vielleicht ihn forderndem Gegensatz zu diesem stürmischen Naturanschluß steht im Anfange des Bandes eine der für das sinkende Jahrhundert musterbildlichen Krankendichtungen: „Die Blinden“. Von einem an den Augen operierten Liebespaar kann das Mädchen den Zeitpunkt nicht abwarten, ihren Geliebten zu sehen, und wird dadurch endgültig blind. Freilich ist hier das Leiden noch ganz poetisch gehalten und sogar ins christlich

Sinnbildliche gewendet. Die Blinde, Tochter des Pastors, leitet als die weltabgewandt g e i s t i g Schauende den wirklich Sehenden, der als Sohn des Küsters unter ihr steht.

Die Heyseschen Novellenbände tragen seit den „Meraner Novellen" (1864) unterscheidende Gesamttitel, unter denen wir als bezeichnend für den Einsatz der späteren Richtung die „Moralischen (!) Novellen" 1869, für den Kenner Italiens die „Römischen Novellen" 1880, für den Romanisten Heyse die „Troubadournovellen" (1882), für den geselligen und verbindlichen Menschen „Das Buch der Freundschaft" (1883 und „neue Folge" 1884) herausheben. In anderen Sammlungen gibt nach einer damals auftauchenden, bald gedankenlosen Mode die an den Anfang gestellte Novelle den leitenden Titel: „Das Ding an sich" (1879), „Unvergeßbare Worte" (1883), „Moralische Unmöglichkeiten" (1903) „u. a. N.". Die eigentlichen Novellen in Versen, gelegentlich auch unter die prosaischen eingereiht (wie in Band VII, Novellen und Terzinen 1887), beginnen 1856 mit der „Braut von Cypern". Es ist die poetische Bearbeitung — in Stanzen — der ersten Novelle des zweiten Bandes von Boccaccios „Decamerone" (V,1): Der große, schöne, aber dumme Galeso, genannt „Cimone", „was in ihrer Sprache soviel bedeutet als großes Tier in der unseren", erhält durch die Liebe mit einem Male Verstand; für den Dichter ein „heiliges Wunder". Den meisten Ruf unter ihnen hat die Terzinennovelle „Der Salamander". Das Tier, das nach dem Glauben der Alten im Feuer lebt, dient hier sinnbildlich zur Kennzeichnung einer bedenklichen Schönen, die einen verheirateten Mann auf der Erholungsreise, wie manche vor ihm, in ihren Vernichtungskreis hineinzuziehen droht. Sein poetisches Tagebuch, eine besondere Form der bei Heyse beliebten Ich-Erzählung, berichtet, wie er durch die Erinnerung an die Seinen, „den Hauch von Kinderlippen", aus dem Feuermeer wieder heimfindet: „zum trauten Lichtschein ... zu Hause". Eine eigene Stellung neben den Novellen beansprucht das von den Würdigern seiner Erfindung am höchsten gestellte romantisch-ironische Märchen „Der letzte Zentaur"; zugleich der Anlaß zu einem ähnlich gearteten Bilde Böcklins. Der Letzte vom Geschlechte der aus

Mensch und Pferd zusammengewachsenen Doppelwesen der griechischen Göttersage spielt in der modernen unklassisch philisterhaften Welt eine sehr traurige Figur als Meßbudenwunder. Der Dichter hat sich und seiner allzu leicht flüchtigen natürlich-klassischen Kunst darin ein humoristisch-wehmütiges Selbsterkenntnismal gesetzt.

Der älteren Münchner Zeit gehören auch die wenigen Bühnenerfolge an, die der mit leidenschaftlichem Eifer (1864 bis 1903: 34 Bändchen gesammelter dramatischer Dichtungen!) darum werbende Dramatiker Heyse errang. Ein antikes Römerstück „Die Sabinerinnen" erhielt 1857 den von König Maximilian ausgesetzten dramatischen Preis, der bald darauf in Berlin die bis heute bestehenden Stiftungen des Schillerpreises (s. o. S. 474) und später in Wien des Grillparzerpreises nach sich ziehen sollte.

Er konnte nur der klassischen Sprache und Versform gelten. Der kriegerische Frauenraub der Urzeit ist kein Stoff für die moderne, weiche, in der Tragik müde, höchstens elegische Natur Heyses. Im Aufbau des Dramas steht ihm ferner gerade der geborene Erzähler im Lichte, der innerlichen Vorgängen meisterlich nachzugehen, aber zu dramatischen Schlägen weder rasch und sicher auszuholen, noch sie kräftig auf ihr Ziel zu lenken versteht. Seine dramatischen Wirkungen beschränken sich daher auf günstige Charakter- und Zustandsschilderungen. Wo ihm dramatische Naturen entgegenkommen, wie etwa die quecksilberne, fröhliche Pfälzerin an dem steifen, trüben französischen Hofe Ludwigs XIV. „Elisabeth Charlotte" (1860); oder der pfiffig biedere pommersche Bauer „Hans Lange" (1864), der Erzieher und Wiederhersteller seines verwilderten Fürstensohnes, Herzog Bugslaw, gegen die lustigen Junker; oder dramatische Zustände, wie der Kampf zwischen bequem bemäntelter Übergabe und aufopferndem Durchhalten in der von Gneisenau und dem Bürger Nettelbeck 1807 so rühmlich gegen die Franzosen verteidigten Festung „Kolberg" (1865), da konnte es ihm wohl gelingen, für Jahrzehnte mit seinen geringen dramatischen Mitteln auf dem Theater festeren Fuß zu fassen. Dagegen nicht mit seinem Drama aus der Geschichte seines Pflegevaterlandes „Ludwig der

Bayer“ (1862). Da es meist die deutschbürgerliche Gesinnungstüchtigkeit war, die diese Stücke in der Gunst ihres Publikums erhielt, so stand die Vertretung Paul Heyses auf dem Theater in seltsamem Gegensatz zu seiner eigentlichen Natur und späteren Entwicklung. Es gelang ihm daher auch später, unter gänzlich veränderten Theaterverhältnissen, nicht mehr, mit ähnlich gearteten Stücken aus der Zeit der Verwüstung Süddeutschlands 1688 durch die Franzosen unter Mélac „Die Frauen von Schorndorf“ (1887), unter ihrer tapferen Bürgermeisterin; aus dem Siebenjährigen Kriege „Jungfer Justine“ (1892) — Zietens Kinderfrau als Lebensretterin ihres gegen Preußen arbeitenden sächsischen Herrn vor Friedrich dem Großen — den Weg zu diesem seinem älteren Publikum zurückzufinden.

Heyses sonstige bedeutendere Dramen entfernten sich von diesem zum Teil durch ihre überfeinerten und entlegenen Voraussetzungen. So (1865) die römischen Cäsarenstücke „Hadrian“, die Tragödie der Knabenliebe; (1886) „Die Hochzeit auf dem Aventin“ eines Altrömers mit einer Sklavin unter dem wahnsinnigen Teufel Kaligula, wohl das dramatischste seiner Stücke. Andere durch die moderne Unmännlichkeit, wie „Alcibiades“ (1882), oder Unwahrheit ihrer allbekannten Grundcharaktere, wie (1884) „Don Juans Ende“ — als Vater! in den Flammen des Ätna —, oder (1887) „Die Weisheit Salomos“, als schwankend zwischen der unerwiderten Liebe zum Mädchen aus dem Volke Sulamith und der unerfreulich geistreichen der Königin von Saba zu ihm. Heyses halbe oder ganze Ehebruchsdramen „Maria Moroni“ (1864), in ähnlicher Umwelt wie Lessings „Emilia Galotti“; „Graf Königsmark“ und „Elfriede“ (beide 1877), jener aus der hannoverischen, diese aus der altenglischen Geschichte, konnten vielleicht wegen ihrer novellistischen Vorzüge mit der rohen dramatischen Schlagkraft der gleichzeitigen französischen Zugstücke nicht wetteifern. Nur ein spannender Einakter dieser Art aus Offizierskreisen „Ehrenschulden“ (1884) hielt sich auf dem Theater. Den vorgeblichen Wahrheitsdrang des jene ersetzenden naturalistischen Häßlichkeits- und Krankheitstheaters zu entlarven — „Wahrheit?“ (1892) — hatte Heyse nicht die Kraft. Mit seiner dem Naturalismus auf seinem eigensten Gebiete opfernden, romanhaft aufgefaßten „Maria von Magdala“ (1899) — als der „großen Sünderin“ um Christus — gelang es dem alten Manne zwar noch, das so heiß begehrte Zensurverbot und damit in kurzer Zeit vierundzwanzig Auflagen zu erreichen. Aber seine Theaterwirksamkeit im neuen Sinne frischte sie nicht auf. Es kann nur rühren, den fast

Achtzigjährigen noch 1908 mit der „biblischen Historie“ „König Saul“ — wenig angemessen als „Tragödie des Alterns“ gemeint — noch immer darum werben zu sehen.

Jenes neue, ihm eigentümliche Sondergebiet, dessen Einsatz wir schon oben bei den „Moralischen Novellen“ andeuteten, schuf sich der Münchner Dichter mit seinen großen Romanen, vornehmlich dem ersten „Kinder der Welt“ (1873). Es ist das stets moderne Feld der grundsätzlichen Kirchenfeindschaft, ja, man kann es im Hinblick auf eine zur Schau getragene, gelegentlich fanatische Ablehnung alles dessen, was sich über den diesseitigen Gesichtskreis des gebildeten Gesellschaftsmenschen erhebt, auch Religionsfeindschaft nennen. Der Dichter hat später, wo er mannigfach einlenkt, dies zur Konfessionsfeindschaft gemildert: „Mit diesem Bekenntnis“ — „daß nur der Glaube selig macht, wenn ich zu streng das Wort auch finde“: „was nicht aus Glauben geschieht, ist Sünde!“ — „laßt mich wohnen abseits von allen Konfessionen“ („Gott und die Welt“ in den späteren Auflagen der „Gedichte“). Allein man wird nicht bloß in dem genannten Romane finden, daß auch bei diesem Dichter alle Bekenntnisse besser wegkommen als das christliche. Zumal die Idee des Jenseits, so wenig trennbar von allen höheren Lebensanschauungen der Welt, nicht bloß religiösen, sondern auch philosophischen, konnte den sonst durch nichts aus dem Gleichgewicht zu Bringenden selbst noch im hohen Alter so empören, daß er dann nicht bloß all seine Bildung, sondern auch seine Belesenheit in neuen und alten Literaturen vergessen zu haben schien. Einwirkungen der Jugend, von einer anscheinend stark „sadduzäisch“ gesinnten Mutter, scheinen hier in ihm feste Wurzeln geschlagen zu haben, wie er denn einen heinisierenden Witz von ihr über die Ewigkeitsidee der Menschen in seinen „Gedichten“ — verewigenswert fand: „und wenn sie mir nicht Equipage schicken, steh' ich am jüngsten Tag nicht auf.“ Immer wieder wandelt er diesen Gedanken ab. Das Leben, läßt er eine seiner „Heiligen“, die Stiftsdame (s. u. S. 485), vor ihrem Tode verkünden, ist ein Festmahl, nach dem man sich „gesegnete Mahlzeit wünscht“ und „sich dann zur Verdauungsruhe ausstreckt“. Doch würde dies alles die Umkehr von der „Thekla“ zu den „Kindern der Welt“ kaum

zureichend erklären, wenn nicht zwischen diesen beiden Werken das Jahrzehnt des sich aufs äußerste zuspitzenden Gegensatzes zwischen Staat und Kirche läge, das mit der Bestreitung des Kirchenstaates in Italien begann, mit der Einnahme Roms durch das neue italienische Königreich und dem sogenannten „Kulturkampf" im neuen Deutschen Reiche endete.

Im Dezember 1864 erschienen die vernichtenden Kundgebungen des Papstes — Enzyklika nebst Syllabus — gegen die den Glauben abschneidenden Lehren der Zeitliteratur, die in dieser, wie sich denken läßt, die heftigste und lärmendste Erwiderung fanden. Zumal nach der Unfehlbarkeitserklärung des Papstes durch das Konzil (Mitte 1870) steigerte sich die Widerspruchsliteratur zu einer wahren Flut. Eine ihrer höchstgehenden Wogen, die die wutschäumende Gegenerklärung „Sind wir noch Christen?" an der Spitze trug, brachte das Buch des alten Dav. Fr. Strauß (s. o. S. 290) „Der alte und der neue Glaube", das man gewöhnlich zum Einbläser des Heyseschen Romans macht. Doch ist dies anzunehmen kaum möglich, da es fast gleichzeitig mit ihm (1872) erschienen ist. In jedem Falle aber teilt er mit Strauß das Bestreben, neben der damals gerade in München so lauten Bewegung in der katholischen Kirche auch in der protestantischen eine solche einzuleiten, in der „wir", das heißt die wie Strauß „denkende Minderheit", zu Worte kommen.

Heyses Roman spielt in Berlin, und die von ihm arg hergenommenen Geistlichen sind protestantische. Die „Kinder der Welt" sind zwei Brüder des „neuen Glaubens" oder Unglaubens, ein Privatdozent der Philosophie Edwin und ein Dichter Balder, das Ebenbild von Heyses gleich jenem früh abscheidendem Schwager Johannes Kugler: „vom Hauch der Musen das Herz geschwellt, mit reinem Busen ein Kind der Welt", wie es in den ihm unter dem Titel „Balder" gewidmeten Gedichten heißt; endlich, von ihren literarisch-politischen Freunden hier abgesehen, des ersteren Frau aus christlich-jüdischer Mischehe, Lea, die Tagebuch führende Tochter eines Malers. In diesem, einer Art von künstlerischem Klosterbruder aus Lessings Nathan, seiner an dessen Daja erinnernden christlichen Erziehungsfreundin und endlichen zweiten Frau wird, wie jetzt bei den Rücksichtsvolleren üblich (vgl. o. S. 457 f.), der frommen Einfalt eine Verbeugung gemacht. Um so rücksichtsloser gehässig geht es über die Führer der Frommen, die Geistlichen, her; so daß am Schluß die „Kinder der Welt" sich, wie gleichfalls

von jetzt an üblich, in dem Abschiedsworte des Seumeschen Kanadiers bespiegeln dürfen: „Seht, wir Wilde sind doch bessere Menschen!“ — freilich ohne sich wie dieser still „seitwärts in die Büsche zu schlagen“. Da ist ein Pastor, der an dem frühen Grabe des idealen Dichters von rachsüchtiger Verdammungslust überfließt und dadurch in der geharnischten Stegreifgegenrede des philosophischen Bruders Inhalt und Absicht des Romans auf die Spitze treibt. Da ist ein „Kandidat der Theologie Lorinser“, tatsächlich der Name eines in Berlin gebürtigen, gerade damals viel in Verteidigung des Christentums und christlicher Dichtung (Calderon) hervortretenden Theologen. Es ist das gewöhnliche Bild des salbungsvollen geistlichen Teufels, wie es Molière im „Tartuffe“ in seiner Zeit aufgestellt hat, zu einem gewöhnlichen Mädchenjäger und Quälgeist einer armen Klavierlehrererin herabgedrückt. Zwischen den beiden Gruppen wirkt, beziehungsweise lauert die Verführung zum Lebensgenuß: der Bekenner der darauf gerichteten Epikureischen Philosophie Marquard, Edwins Arzt und Toinettens, einer Gräfin von unebenbürtig fürstlicher Herkunft. Diese sucht Edwin, nachdem sie ihm früher einen Korb gegeben, auf dem Schlosse ihres Gatten, in der Weise des „Salamanders“ von Lea abzutrennen. Es gelingt ihr schließlich nicht, trotz der stärksten Mittel. Ein solches ist der durch Gutzkows Wally zum Romanaufsehen jetzt unerläßliche Entblößungsauftritt. Er wird hier taktvoller durch eine unfreiwillige Belauschung im Bade herbeigeführt. Die Vermittlung gibt etwa das freiwillige „Naturbad“ Judiths vor dem grünen Heinrich bei Gottfried Keller, das dieser aber in der zweiten Fassung schon nicht mehr dulden mochte. Die enttäuschte Toinette stürzt absichtlich vom Pferde und verblutet durch Abreißung ihres Wundverbands. Edwin kehrt zu Lea zurück. Die — glückliche! — Ehe erscheint so auch hier als der eigentliche sittliche Halt des „neuen Glaubens“. Er waffnet sich damit am Schlusse des Romans gegen die „Trostlosigkeit“ des in ihm schon als Modephilosophie auftretenden Schopenhauerschen „Pessimismus“.

Die Ehe bleibt dies auch dann bei Heyse, wenn sie auf Gültigkeit vor dem Gesetze verzichten muß, wie in Heyses nächstem, dem Münchner Künstlerroman „Im Paradiese“ (1875), die Verbindung des kirchlich und staatlich nicht geschiedenen Jansen mit seiner Julie.

Dieser überschwenglichen Auffassung werden sich freilich Kenner des Menschen und der Welt, zumal im Hinblick auf das Los der Nachkommenschaft, kaum anschließen. Die „Gewissensehe“ des Revolutionszeitalters (vgl. S. 4, 21, 103) hat sich nicht so, wie dieses, durchsetzen können. Zu einer rein geistigen Lebensverbindung — die ruhig neben einer zeit-

weiligen natürlichen Ehe einherläuft! (vgl. S. 103) — gestaltet sie „Der Roman der Stiftsdame" (1886) Luise mit dem von ihr zum freisinnigen Lehrer bekehrten Predigtamtskandidaten Johannes Theodor Weißbrot. Zur wirklichen Ehe folgt die „Stiftsdame" einem Schauspieldirektor, und ihre nicht rein geistige Vertrautheit mit jenem beschränkt sich auf einen Kuß vor ihrem behaglich hoffnungslosen Tode (vgl. o. S. 482). Wieder mehr dem alten Glauben, wenigstens in der Auffassung der Ehe, nähert sich die durchgehende Idee der Heyseschen Romane in den beiden nächsten: „Merlin" (1892) und „Über allen Gipfeln" (1895). Sie wenden sich gegen die wütende modische Freigeisterei der neunziger Jahre (s. u. S. 590); der erste gegen den ihm feindseligen Naturalismus in der Dichtung; der zweite gegen das Nietzschesche „Übermenschentum" in der Sittlichkeit. Der Held des ersteren, ein ziemlich richtungsloser, durch den Erfolg der Mode seinem Ideale ungetreuer dramatischer Dichter, verliert seinen Halt erst eigentlich, als er durch eine Schauspielerin einmal zur Untreue gegen seine Frau verleitet wird. Dann ermordet er sich im Irrenhause. Der Held des anderen entzieht sich im Leben den Folgerungen aus den Lehren der Erfolgsjagd um jeden Preis, denen er im Denken huldigt, dadurch daß er seiner Liebe treu bleibt. Tragisch verherrlicht der letzte der Romane, „Die Geburt der Venus" (1909), ihr altes Grundmotiv. Ein junger Maler fällt im Zweikampf für seine Frau, die ihm früher, um für ihre arme Familie etwas zu verdienen, Modell zu einem Bilde des Titels gestanden hatte.

Auch Heyses l y r i s c h e G e d i c h t e (in verschiedenen Sammlungen seit 1872) füllen einen ziemlich starken Band. Man kann es daher nach zwei Seiten hin auslegen, daß gerade nur die beiden ersten Stücke der ersten Abteilung („Jugendlieder") durch vielfache Vertonung und zahllose Abdrucke eine allerdings unverhältnismäßige Verbreitung erlangt haben: „Über ein Stündlein" („Dulde, gedulde dich fein — über ein Stündlein ist deine Kammer voll Sonne") und „Treueste Liebe" („ein Bruder und eine Schwester").

Wie diese, so zeigen auch die übrigen den Dichter von mancher neuen, gerade bei ihm nicht vermuteten Seite, des harmlosen reinen Lebensgefühls; so daß es sicherlich nur die Überfülle seiner Werke gewesen ist, die ihn auch hier vor breiterer und stärkerer Wirkung zurückgehalten hat. Heyses Balladen zeigen schon durch die besonderartige Überschreibung ihrer (Abteilung XIII) „Bilder und Geschichten", daß dem Dichter wohl bewußt ist, was ihnen zur Ballade fehlt. Ein gut vorbereitetes schönes

Landschaftsbild ist „Das Tal des Espingo" (aus den Kämpfen der Mauren und Basken in Spanien), womit er in der Berliner Dichtergesellschaft „Der Tunnel" in Wettbewerb mit Fontane trat, aber unterlag. Eine bloße Geschichte im Stile der alten komischen Romanzen ist die Erzählung von der armen Seele im Fegefeuer, die immer kläglich über ihren auf Erden trostlos zurückgelassenen Gatten seufzt „Jan! ach armer Jan!", aber zurückgeschickt sich überzeugen muß, daß sich der „arme Jan" sehr bald ausreichend getröstet hat. Durch Heyses äußeres und inneres Leben boten seine „Gedichte" schon früher einen vollständigeren und beredteren Führer als jetzt seine „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse" (1901). Sie zeigen die Dichtung des verwöhnten Glückskindes wenngleich nicht „im Joche des Lebens, das die wahre Kraft nur stärkt und erhebt", wie es Prutz' Kritik (s. o. S. 477) an ihr vermißte. Aber sie zeigen sie doch in dem des Todes, das sie läutert und vertieft. Die Abteilung (V) „Meinen Toten" vermag es ergreifend zu belegen. Nachdem auch dieser Dichter in München früh seine Frau verloren, starben ihm die drei, in diesen Versen rührend fortlebenden Kinder von der zweiten Frau zugleich im hoffnungsvollsten Alter. Herzbeklemmend verweben sich die verzweifelten Trauerklänge dieser zum Teil in südlichen Strophenformen gehaltenen Klagen („Tristien", „Rispetti") mit den Eindrücken des Landes, mit dem Heyses Name in der deutschen Dichtung ebenso verwachsen bleiben wird wie mit seiner eigentümlichsten Dichtgattung, der Novelle.

Italien hat Heyse von früher Jugend an gefeiert, da sein „Lied von Sorrent" nach einer echt italienisch jubelnden Volksweise die begehrte Konzertzugabe der Sängerinnen wurde, bis in sein hohes Alter, wo er sich am Gardasee ansiedelte und in Novellen und lyrischen „Landschaften mit Staffage" eindichtete. Ein „Italienisches Skizzenbuch" bringt am Schluß in der kurzen, aber vortrefflich ausgenützten Form von Sonetten die hauptsächlichen „Städtebilder" der Halbinsel; den „poetischen Baedeker" der Renaissance so zum sinnigen „Reisealbum" künstlerisch ausgestaltend. Besser, denn als sehr gelegentlicher Vermittler der (antiken) Kunst in Italien (XI), machte sich Heyse in dieser Eigenschaft verdient um die neue italienische Dichtung. Namentlich ihre gesellschaftliche und politische Satire von Parini im 18. bis Giusti im 19. Jahrhundert und ihr großer Pessimist im 19. Leopardi haben ihm ihre Bekanntheit in Deutschland zu danken (gesammelt 1889/90). Ein Seitenstück zu seinem „Spanischen" bot 1860 sein „Italienisches Liederbuch". Auf eine andere Hauptseite der Heyseschen Vermittlertätigkeit weisen die Abteilungen VII „An Personen" — darin die literarhistorisch gelungenen „Zwölf Dichterprofile" — und XII „Reisebriefe". Die letztere beschließt die moritzisch-goethisch freizügige Vorlesung über Metrik an „N. N., Gymnasialprofessor in X.",

der in streng Platenschem Geiste die fortschreitende Vernachlässigung von Heyses Hexametern getadelt hatte. Wie Heyse als Herausgeber eines „Neuen Münchner Dichterbuches" (1882) zwanzig Jahre nach dem ersten den „Dichterkreis" als leitender Mittelpunkt vertrat, so verband er sich (1870/71) mit Hermann Kurz, später mit Ludwig Laistner zur Herausgabe der langen Bändereihe des „Deutschen Novellenschatzes", dem sich 1872 ein ähnlich durch ein- und umsichtige Auswahl verdienstvoller „Novellenschatz des Auslandes" anschloß.

Selten hat ein deutscher Schriftsteller so viele und verschiedenartige persönliche Beziehungen unterhalten wie Heyse, und zwar nicht, wie etwa Gleim und Wieland im halb spielerischen, halb geschäftlichen Verkehr, sondern, hierin tatsächlich im Verhältnis des Abstands der Zeiten Goethe vergleichbar, in angeregtem geistigen Umgang. Fast möchte man ihm, mit Gottfried Keller, wünschen, daß er sich, wie Goethe in seiner deshalb so viel angefochtenen „Farbenlehre", daraus „eine Ableitung oder Abwechslung" geschaffen hätte. Sie würde ihn in seinem „selbstmörderischen" Schaffensdrang zeitweise unterbrochen haben. So dichtete er, in günstigster äußerer Lage, von den körperlichen Anfällen des Alters im ganzen wenig angefochten, Jahr für Jahr in mehreren Ländern fort bis nahe fast an seinen, im vollendeten vierundachtzigsten Lebensjahre (2. April 1914) erfolgten Tod.

In dem mit den Vorgenannten gleichfalls schon früher verbundenen liberalen mecklenburgischen Adligen A d o l f F r i e d r i c h v o n S c h a c k (1815—1894) warb der bayrische König seinem Dichterkreise — schon 1854 in Berchtesgaden — die dritte ihn vorwiegend nach außen kennzeichnende Erscheinung. Als selbständiger Dichter ist Schack zwar erst später (seit 1867) hervorgetreten, ins weitere Publikum überhaupt nicht gedrungen, auch nicht vermöge seiner Schilderhebung durch die literarische Jugend der Hauptstadt des neuen Reiches, anfangs der achtziger Jahre. Aber seine berühmte Gemäldegalerie sicherte ihm seine Kundbarkeit und sein Fortleben in einem ganz anderen Maße und, seiner dichterischen Natur entsprechend, einer geistig vornehmeren Weise. Der Sammler weist auf den Dichter hin, der ihm zugrunde liegt, und der auch in dem Buche „Meine Gemäldesammlung" (1882) sichtlicher hervortritt als der eigentliche Kunstkenner.

Er verbreitet sich darin über seine Grundsätze, statt zweifelhafter Werke alter Meister gute (?) Kopien ihrer Hauptbilder und neue Kunstwerke gegen die Mode zu sammeln. Dadurch ist Schack verkümmernden Schöpfergeistern, wie Genelli, zum Erhalter, noch unbekannten, wie Lenbach, Böcklin und Feuerbach, zum Lebensspender geworden. Das eigentümliche, daran bewährte Charakterverdienst des „kurzsichtigen" Nichtkenners hinterher zu bemäkeln, ist leichter, als es nachzumachen; was der aus sich selbst heraus werdenden neuen Kunst nur zu wünschen wäre.

Als Literär- und Kunsthistoriker — des spanischen Dramas, der Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien —, als orientalistischer metrischer Übersetzer der „Heldensagen des Firdusi" aus dem Persischen, der „Stimmen vom Ganges" aus den indischen Puranas war der mecklenburgische Gesandtschaftssekretär bekannt, als er sich zu ständigem Aufenthalt „im Frühjahr und Herbst" Ende der fünfziger Jahre in München festsetzte. Hier reihte er sich als poetischer Vermittler von „Orient und Okzident" Bodenstedt an. Zum „Mirza Schaffy" stellen sich Schacks „Strophen des Omar Chiam" (1878), des Feindes der Mystik, des „Voltaires der persischen Dichtung" (Hammer). Auf einer seiner Reisen nach den Maurenstätten in Spanien war es, wo Lenbach den Entdecker seines Talents begleitete und seine kräftigen, durchsonnten Frühbilder malte. Sich aus einem zerstreuenden Gesellschafts- und Reiseleben auch nur zu Studien für eine solche Tätigkeit zu sammeln, bedeutet schon nichts Geringes für einen durch hohe gesellschaftliche Stellung und Reichtümer zugleich Verwöhnten. „Erinnerungen und (Reise-)Aufzeichnungen", die unter dem Haupttitel „Ein halbes Jahrhundert" 1887 von ihm herausgegeben wurden, werden daher manchem Literaturfreund aufschlußreich und mindestens durch eine Überfülle von persönlichen und Zeiteindrücken anziehender erscheinen als seine Dichtung.

Was er von dieser im Gegensatz zu seiner gelehrten Tätigkeit erwartete, nämlich „von Geschlecht zu Geschlecht gelesen zu werden", während jene so leicht veralte, das wird sich schwerlich erfüllen. Das „Künstlerische", was den Werken jener statt des „aufgespeicherten gelehrten Materials für ihn ausschließlich den Vorzug gibt", läßt ihn hier gar oft im Stich. Und das ausschließlich Gelehrte, das jenen bei ihm fehlt, drängt sich vor. Schacks Dichtung ist daher immer noch am besten in dem (1867) erstveröffentlichten Bande seiner Lyrik zu genießen, an

der er am meisten und innerlichsten erlebt und wohl auch am sorgfältigsten gefeilt hat.

Seine Reise- und Herzenseindrücke, Heimat und Fremde, Ereignisse der Zeit und Versenkung in das All verweben sich hier öfters zu bedeutenden Wirkungen. In manchen dieser Gedichte („Die Tempel von Theben", „Auf dem Pik von Teneriffa") steckt seine gesamte übrige Dichtung. „Die drei Dichter", die er (in I, 9) feiert, sind Kleist, Seume und Hölderlin, nicht Platen, den man auch ihm fälschlich zum Meister gibt. Die gelehrte Richtung seiner Zeit des eröffneten Weltverkehrs, an der ihn weite Reisen vielfach teilnehmen ließen, auf vor- und urgeschichtliche Entdeckungen und Ausgrabungen hat seinen poetischen Sinn völlig eingenommen. Er will die „Weltentwicklung" in Verserzählungen vorführen, die dann als bloße „Episoden" (1869) als romantische Zwischenspiele des Weltkulturdramas von Athen bis Florenz und Venedig erscheinen. Ein Menschenschicksal aber soll dem Dichter mehr bedeuten als eine bloße Episode. Welt- und Menschheitsgeschichte müssen ihm vor der Geschichte des einfachsten Sterblichen zurücktreten, wenn er sie verewigenswert findet. Denn sie soll dann etwas von dem „an sich" der Dinge enthalten, nach dem wir durch alle Zeitalter vergebens suchen und durch alle Erdschichten vergebens graben. In diesem Betracht haben alle seine derartigen Dichtungen etwas Stummes, willkürlich Erträumtes. Die zweite in dieser Reihe, „Nächte des Orients oder die Weltalter" (1874), braucht tatsächlich die Einkleidung, daß der Dichter auf einer seiner Reisen nach Ägypten von einem zauberkundigen Alten sich einen Trank eingeben läßt, der ihn im Traume noch einmal sein Leben in vergangenen Weltaltern vorführt.

Auch noch spätere Verserzählungen („Aus zwei Welten" 1887) spielen mit der „Seelenwanderung", die von den ägyptischen Pyramiden ausgeht. Der Dichter widmete jene poetischen Haschischträume der Erzieherin seiner Kindheit zur Poesie, Hedwig Dragendorff, die mit ihren Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht diese Vorliebe in ihm angeregt habe. Hier aber hören wir „mit Pathos vorgetragen und Rhetorik ... von Darwinismus und von Buddhas Lehren welch tollen, nie gesehnen Karneval, dazwischen abgeschmackte Kindermären, voll von des Orientes Bilderschwall". Wer sein Werk selbst so beurteilt, zeigt, daß er über ihm steht, und wir würden in dem buddhistischen Vergangenheitsweltschmerzler nicht den darwinistischen Zukunftsentwicklungsgläubigen wiedererkennen, der (1878) der erlösenden, alle Wünsche der Menschheit erfüllenden Naturwissenschaft priesterliche „Weihegesänge" anstimmt. In diesem Geiste erscheint jetzt vieles gehalten. „Memnon, eine Mythe" deutet danach die griechisch-ägyptische Ursage von der Memnonssäule,

einem der alten Königsstandbilder in Ägypten, die in ihrem antiken geborstenen Zustande bei Berührung durch die ersten Morgenstrahlen einen Klang von sich gab. Die griechische Dichtung (Homer, Pindar) machte Memnon zum Musterbilde hochstrebender Jugend, die sich an zu Hohes (Achilles!) wagt. Aber indem sie daran zugrunde geht, hinterläßt sie „unendliche Sehnsucht" (Goethe von Schiller). Memnon ist hier der Sohn der Göttin der Morgenröte, der auszieht, um seine Mutter zu suchen, auf seinen Fahrten zwar geblendet, aber schließlich in ihr Lichtreich aufgenommen wird.

„Weltmorgen" (1891) verbindet die deutsche Reformation im gleichen Sinne mit der Entdeckung der Neuen Welt. Veranlaßt scheint diese zukunftstrunkene Stimmung durch das neue Kaiserreich, das den Dichter (1876) in den erblichen Grafenstand erhob. Ein Epos in zehn Gesängen „Die Plejaden" (1881) feiert den deutschen Sieg als einen Sieg des Volkscharakters auf dem Untergrunde des griechischen über die Perser. Jenes Sternbild, das Siebengestirn, wirkt als väterlich bestellter Mahner bei einem jungen Athener Kallias (das ist der Schönmann). Es mahnt ihn, der Heimat inmitten der Verführung des Feindeslandes treu zu bleiben. So erringt er als ihr Verteidiger Arete (das ist die Tugend), die Tochter eines schon an die Perser verlorenen Atheners, der dann im Pflichtenkampfe durch Selbstmord endet. Für seine Galerie hat sich der Dichter von einem Schüler Schwinds, Julius Naue den Schluß, die Rückkehr der beiden nach Athen, malen lassen: „Kallias lehnt am Borde mit Arete, — Neben ihr des Vaters Aschenurne, — Und empor zum Himmel deutend spricht er — Zu der Jungfrau: Sieh im reinen Nachtblau — Die Plejaden dort, die himmlischen Schwestern ..." Als solche, als weibliche Wesen, hat sie der Maler dann auch dargestellt. Daneben halte man etwa (in „Erzählungen und Dichtungen" 3 „Die Legende des Virgil" 1891) die düstere Todesprophezeiung des römischen Dichters an seinen Freund Sallust über Roms Schicksal.

Auch zu „politischen Lustspielen" (Der Kaiserbote, Cancan 1873) hat Schack die Ereignisse, die zum Kaiserreiche führten, benutzt. Der komischen Dichtung ist er keineswegs fremd. In dem gelungensten seiner „Romane in Versen" „Durch alle Wetter" (1870) hat er das komische Epos der Italiener in formvollendeten und witzigen Stanzen erneuert. An den unglaublichsten Abenteuern eines Gesandtschaftsattachés und einer Sängerin zu Wasser und zu Lande mag er darin eigene Erlebnisse anmutig vortragen und zugleich die Weise moderner „Sensationsromane" zum Spotte nachbilden. Doch dieses Talent auf dem Theater auszubilden, war er zu vornehm. Er bemühte sich hier um den höchsten klassischen Preis in einer Reihe stilisierter Tragödien. Er gab in den Pisanern

(1872) die tragische Vorgeschichte des Danteschen Hungerturms (S. 26 f.). In „Heliodor“ (1878) dramatisiert er — nach seiner alten, jetzt kulturkämpferisch hervortretenden Grundansicht von der sofortigen Entartung des Christentums durch den unduldsam lieblosen Einfluß des Apostels Paulus — den Untergang des kunstfreudigen Griechenlands durch die christliche Barbarei der Goten unter Alarich.

Die völlige Teilnahmlosigkeit des Münchner Hoftheaters für seine Dramen soll Schack bewogen haben, seine Galerie mit dem Wunsche ihrer Entfernung von München dem Kaiser Wilhelm II. zu vermachen. Dieser beließ sie der Stadt und entfernte sie nur von ihrer ursprünglichen Stätte in dem von Gedon erbauten kleinen Renaissancepalast des Grafen, wodurch sie viel von ihren eigentümlichen Gesamtreizen einbüßte. Enttäuscht und einsam beschloß der dichtende Sammler in Venedig sein Leben.

Eine auffallende äußere Verwandtschaft mit Schack in seinem lyrischen Flug über Zeiten und Räume des Erdballs zeigt der anfängliche bayrische Militärarzt Hermann Lingg (1820 bis 1905) von Lindau im Bodensee; also Vertreter zum mindesten der bayrischen Staatszugehörigkeit im Münchner Dichterkreise. Diesem frei anzugehören, ermöglichte ihm der König 1854 durch ein Jahrgehalt. Sein Einführungsgedicht „Dodona“, das altgriechische Eichenorakel, kündete, groß, rein und ungezwungen, Maximilians politisches Ideal einer gemäßigten, harmonischen Freiheit. Es mußte dem Könige aus der Seele gesprochen sein.

„Geschichte“, „Mythus“, „Reiseblätter“, „Weltleben“, „Ähren und Urnen“, „Altertümer“, „Zonen“ — schon diese Abteilungsüberschriften seiner (seit 1854—68 in zwei Bänden vorliegenden) „Gedichte“ künden den gleichen Zug in die Ferne, verraten das gleiche unstete Wühlen der Phantasie in „Bildern und Gestalten“ wie bei dem gelehrten mäzenatischen Weltreisenden Schack. Doch ist Lingg der ursprünglichere Dichter, nicht bloß der Zeit nach. Es gehört schon ein starker Glaube an die Poesie dazu, noch dazu bei einem Mediziner der Mitte des 19. Jahrhunderts, den Dichter vor einen so gestalteten Familiennamen zu setzen, ohne schlechte Witze zu befürchten. Die sind denn in der Tat bei ihm ausgeblieben. Mit Geibel, seinem Einführer in die Literatur, teilt der Dichter Lingg den natürlichen vielfältigen Klangreiz, der sogar bei ihm stärker, rauschender quillt, tiefere Furchen im Empfindungsbereich zieht als bei dem freilich ohrgerechteren Norddeutschen. Die Tonsetzer haben ihn nicht so bevorzugt.

Wenn Lingg ein „Lied“ singt — „Immer leiser wird mein Schlummer, — Nur wie Schleier liegt mein Kummer — Zitternd über mir“ — verzweifeln sie fast, mit der ihm eigenen Wortmelodie zu wetteifern. Wie sich Ton und dichterischer Gedanke bei ihm vermählt, zeigt der Schluß seines bekanntesten Gedichts „Frühlingsanfang“: „Heimlich nur im jungen Jahr —, Denkt ein Alter noch mit Tränen, — Daß ein Winter war.“ Ohne schmerzliche Betonung des „war“ verliert das Gedicht seinen besonderen Sinn. Auch bei ihm, wie bei Schack, stört ein gelegentliches Aussetzen des dichterischen Atems. „Ich dacht' an dich heut mehr als je“ („Winterritt“) oder gar „Lebet wohl auf Wiedersehn“ („Herbstlerche“) wirken als Lückenbüßer des Reims nach besonders stimmungsvollen Einsätzen.

Die farbig kleinzügige, dabei auf Masseneindruck in die Weite wohl berechnete Wirkung seiner historischen Bilder machte zuerst auf Lingg aufmerksam. Hier war ein Kaulbach in der Poesie aufgetreten. Sein „Schwarzer Tod“, der sich seiner Gewalt über die Welt rühmt in lauter Einzelzügen, wie sie unserer bakterienscheuen Zeit besonders einleuchten, war sofort in aller Munde. Von hierher kam Lingg wohl seine in unserer Zeit undankbare Idee, die „Völkerwanderung“ in einem großen dreibändigen Epos zu schildern (1866—1868).

Ein Sonett darüber, wie unter dem Eindruck eines Gemäldes, findet sich in seinen Gedichten (II, 6). Die Hunnenschlacht mit Motiven nach Kaulbach — so dem Fortkämpfen der Geister der Erschlagenen in der Luft — steht im Mittelpunkt des Epos (II, 4). Am Schlusse der weit ausgeführten Einleitung dankt der Dichter der Geschichte, daß sie ihn „den Finsternissen, voll Zweifelsqual ... seines gequälten Selbst ... entrissen“ habe: „Gelingt mir je ein Lied zu meinem Ruhme, — Dir folg' es wie dem Licht die Sonnenblume.“ Auch an der politischen Strömung seiner Zeit hat er sich nur historisch mit „Vaterländischen Balladen“ beteiligt (1869; unter ihnen viel bayrische Stoffe); ebenso fast ausschließlich an ihrer Dramatik und Novellistik (Byzantinische Novellen 1881, nicht ohne Beziehung zu der sich in München damals vorbereitenden byzantinistischen Fachwissenschaft). Den stehenden Vorwurf, in der Wahl der Strophe für einen solchen Gegenstand, wie die Völkerwanderung, fehlgegriffen zu haben, hat Lingg selbst durch die erste des ganzen Epos angeregt: „Du Königin der Strophen, auf, Oktave! — Gürt' um dein Schwert, stoß in dein goldnes Horn! — Auf daß ich deine Feinde Lügen strafe, — Leg' in dein schönes Angesicht den Zorn ...“ Vielleicht hätte der Epiker das meereswogenartige Auf- und Abfluten dieser Strophe, das sie für ihn seit den alten

Epikern der Italiener eignet, in diesem Falle durch freiere Behandlung etwas unruhiger gestalten können. Unter Linggs kleineren historischen Dichtungen, die alle erdenklichen Formen durchproben, findet sich eine aus der Zeit der niederländischen Erhebung gegen Herzog Alba: „Herodias", die in diesem Sinne den regelmäßigen Schluß der Stanzen wegläßt. Linggs Metrik ist, trotzdem auch er „dem Andenken Platens" mit am begeistertsten huldigt, nicht gerade die strengste. Um so mehr stören den historischen Leser, an den sich die Völkerwanderung wendet, der strengen Metrik zuliebe Verstöße gegen die richtige Betonung der historischen Namen (Tibér, Justínian, Chaeréas), die zum Teil nicht in den strengen deutschen Versgang einzuordnen sind.

Das einigende Band der epischen Handlung, die die verschiedenen beteiligten Germanenvölker und ihre Reichsgründungen umspannt, gibt die Tragödie des Gotenvolks (Bd. I, S. 19). Von den „Goten an der Donau" hebt das Epos an, schildert den Grund ihres Aufbruchs, die Hungersnot in der lebendigen Allegorie eines unheimlichen „alten, hageren, großen Hirten im grauen Wams", der die Mäus' und Raupen vor sich hertreibt. Es schildert das „goldene Zeitalter" unter Theodorich dem Großen und schließt eigentlich mit dem Gesange „Die letzten Goten". Der noch darauf folgende, die Greuel zwischen Langobarden und Gepiden — Alboin und seine bluttrinkende Mörderin Rosamunde gehen aneinander zugrunde — soll nur noch als „Nachhall der Völkerwanderung Flut" wirken.

Unter Linggs durchweg feierlich ernsten Gedichten finden sich auch einige „vermischt" von völlig entgegengesetzter Art, die es erklären, daß er im Cholerajahr 1873 ein „Satyrdrama, die Vertreibung der Cholera" schreiben mochte. Sie huldigen der Bierlaune, wie sie als behaglich stumpfsinniges Seitenstück zur Weinlaune auf Münchner Künstlerkneipen zu Hause war. Lingg hat für sie eine Dichtgattung begründet, wie sie ein Menschenalter später von hier aus in den komischen Bilderreimen des hannoverschen Zeichnerdichters Wilhelm Busch die Runde durch die deutsche Welt machte. Auch Scheffel, der im „Gaudeamus" dieser Bierlaune die geistig erregtere Weinlaune des fröhlichen Pfälzers zur Seite setzte, versuchte es zeitweise in den fünfziger Jahren, in München seßhaft zu werden. Das Linggsche „Krokodil zu Singapur", das sich in zwei verblüffenden Strophen dieser Art über die eigene Fernzonenpoesie lustig machte, gab das Kennwort für den Münchner Dichterverein in seinen geselligen Zusammenkünften außerhalb der Residenz.

In diesen begegnet anfangs der sechziger Jahre, gleichfalls noch von Geibel eingeführt (s. o. S. 475), in journalistischer Tätigkeit für die reichsparteiliche „Süddeutsche Zeitung" in München

lebend, der Schweizer Lyriker Heinrich Leuthold (1827 bis 1879). Ein romanhaftes Leben — zwei vornehme Frauen, die erste aus Schweizer Adelsbürgerkreisen, die zweite eine Enkelin Wilh. von Humboldts, waren bereit, ihr Geschick bzw. ihre Gunst an den niedrig geborenen, mittellosen Journalisten zu knüpfen —, schließlich ein unglückliches Ende im Wahnsinn haben dazu beigetragen, ihm zumal seit dem aufregungslüsternen Ende des Jahrhunderts eine Aufmerksamkeit zu sichern, die sein Werk sonst niemals erlangt hätte. Sein Wahnsinn war übrigens nicht der eigentliche, dem Hölderlin und Lenau erlagen, wie fälschlich angenommen wird, sondern einfach Erschöpfung, Stumpfsinn. So berichtet sein Beistand in dieser Zeit, G. Keller, der damals die Gedichte des Unglücklichen, mehr dessen Not gehorchend als dem eigenen Triebe, zuerst (1878) mit einer Einleitung herausgab. Er nennt Leuthold „ein großes Formtalent, mit echt lyrischer Stimmung begabt, aber ohne genügenden Eigengehalt, welche Lücke er durch ein ausschweifendes Leben ersetzte". Der nachfolgende Herausgeber J. Bächtold (1884) hat dieses Urteil noch weiter, hinsichtlich des Eigengehalts auf nichts eingeschränkt, wogegen Keller Einspruch erhob.

Gewiß ist, daß Leuthold auch nach der Seite seines leicht anmutigen Reimformtalentes mehr dem in Genossenschaft wurzelhaften Stamme der Pariser Boulevardsänger angehört, die die Wonne des Sinnlichkeitsrausches mit den Erregungen des gesellschaftlichen Aufruhrs wechseln lassen, als dem eigenwüchsigen Platens. Erst in München hat Leuthold Platen, frühere modische Ausfälle gegen ihn zurücknehmend, im allgemeinen Chor mitgefeiert. Die leichtgeschürzten Reimstrophen der französischen Chansons, die ihm von seinen Übersetzungen französischer Lyriker mit Geibel (s. o. S. 475) geläufig waren, behält er auch bei, wenn er antike Helden episch besingen will. Er zerlegt dann das Epos in solche „Brettllieder" von eigentümlichem Klangreiz und glühender, teilweise zum Ersticken schwüler Sinnlichkeit der Stimmung. So hat Leuthold in zwölf Gesängen „Penthesilea" behandelt, die Amazonenfürstin, die von der späteren griechischen Sage mit Achilles, dem großen Griechenhelden vor Troja, zusammengeführt wird in Kampf- und Liebestod. Es führt — nach dem späten traurigen „Homerfortsetzer" des 5. Jahrhunderts nach Christus, Quintus von Smyrna — von dem Erscheinen des kriegerischen Frauenstammes vor Troja bis zu Penthesileas Tode und der Liebesklage des Über-

winders um sie. So hat Leuthold einen „Hannibal“ in fünf „Rhapsodien“ begonnen: „Mago“ — „Im Punierlager“ — „Vor Capúa“ — „Maharbal“ — „Zama“, womit die Hauptpunkte des Zweiten Punischen Krieges gegen die Römer bereits bezeichnet sind. Die zweite und dritte bringen nichts weiter als wahre Wutausbrüche wollüstiger Raserei. Sie weisen auf den karthagischen Roman „Salambo“ (1862), die gleichzeitige realistische Ausschöpfung der punischen „Kultur der Astarte“ durch den erfolgreichen französischen Romanschriftsteller Flaubert, späterhin einer der „Geisteshelden“ des sinkenden Jahrhunderts. Es war dieser Zeit vorbehalten, was sie von „schöner Kunst“ und „klassischem Altertum“ noch gelten ließ, in diesen Pfuhl zu tauchen. Das nannte sie dann: „in Schönheit sterben“.

Zu den ältesten Münchner Dichtern zählt endlich noch Julius Grosse (1828—1902), Sohn eines Magdeburger Konsistorialrats. Seit 1852 in München Maler, zog ihn der dortige Dichterkreis völlig zur Literatur, der er (seit 1870) als Generalsekretär der „Deutschen Schillerstiftung“ für hilfsbedürftige Schriftsteller — mit dem Sitz in Weimar — auch werktätig diente.

Den Übergang zu den Münchnern verrät auch bei ihm die ursprünglich ganz entgegengesetzte Haltung als Dichter (1857). Klassisches und Italienisches sieht er zunächst nur unter dem Gesichtswinkel des „Ultramontanen“ — in „Reliefs, italienische Charaktere und Figuren“ — und überschüttet es mit solchem Hohn, daß es ihm ein Polizeiverbot eintrug. Später dagegen wuchs er sich zum sogenannten „Akademiker“ aus, dessen kennzeichnende Eigentümlichkeit es ist, die klassischen Formen des Epos auf südliche volkstümliche und romantische Stoffe anzuwenden: Hexameter auf durchschnittliche Novellen, wie in der epischen Dichtung „Das Mädchen von Capri“ (1861) und dem oberbayrischen „Idyll in Versen Gundel vom Königsee“ (1864); wechselnde südliche Strophen, Stanzen und Terzinen, auf welthistorisch romanhafte Phantasien vom alten Rom bis Amerika, wie im „Volkramslied, Sang aus unseren Tagen“ (1890). Auch den Orient hat er zu traumhafter Märchentäuschung, Phantastik und Symbolik, zum Teil humoristisch, herangezogen (Farek Musa, Pesach Pardel — rabbinisch —, Abul Cazim — Seelenwanderung —). Aus esthnischer Sage (Kalewala) stammen „Die Abenteuer des Kalewiden“ (1875). In der gleichfalls vergeblichen Dramatik auch dieses Münchners muß uns nur der leider allzu gut, bis zur Unverständlichkeit! maskierte Versuch auffallen, die Literaturkomödie seines Dichterkreises in dessen mißgünstiger oberbayrischer Umwelt zu schreiben: „Die steinerne Braut“ (in seinen Gesammelten dramatischen Werken 1870—79) als Sinnbild

der Münchner Dichtung? antik romantisch mittelalterlich mit einem sehr redseligen Zentauren „Kalomelos" (= Schönlied) im Mittelpunkt (vgl. o. Heyse, S. 479 f.). Der nicht minder eifrige Romanschreiber Grosse betritt in seiner „Maria Mancini" (1869) bereits das für das spätere Königsmünchen verhängnisvoll bedeutsame Gebiet des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV.

In dem jugendlichen Nachfolger Maximilians (gestorben 1864), Ludwig II., schien der deutschen Dichtung in München erst die Krone ihrer Entfaltung zu winken. Bekannt war des neuen Herrschers ausschließliche schwärmerische Verehrung für Schiller, die ihn nicht nur ganze Dramen dieses Dichters durch leidenschaftliche Beschäftigung mit ihnen zuletzt Wort für Wort auswendig wissen ließ, sondern auch das Ziel seiner Reisen ausschließlich bestimmte. Die Kathedrale von Reims, der Vierwaldstätter See, die Örtlichkeiten der Jungfrau von Orleans und des Tell wurden von ihm aufgesucht und auf seinen Befehl an Ort und Stelle aufgenommen, damit die Ausschmückung des Theaters in diesen Stücken naturgetreuer ausfiele. Doch gerade diese Theaterleidenschaft wurde dem schwärmerischen Sinne des frühen Herrschers, dessen Regierung in eine ihm nach jeder Richtung ungemäße Zeit fiel, zum Verhängnis. Sein hochherziger, nur seinem Idealismus verdankter Entschluß hat im letzten Grunde die Gestaltung der neuesten Geschichte entschieden. Bei der französischen Kriegserklärung 1870 wurde die Stellungnahme der deutschen Fürsten durch seinen Vorantritt für das in diesem Kriege neu zu formende Deutsche Reich bestimmt. Bei dieser Entscheidung brachte er, in der sich daraus entwickelnden Wirklichkeit, ein gut Teil seiner Selbst, seiner königlichen Ansprüche, des von ihm angetretenen politischen Erbes seines Hauses zum Opfer (vgl. oben S. 468). Bis zu dem ins einzelne verfolgten Plane, abzudanken und in fernen, idealen Gegenden ein nur der Poesie geweihtes königliches Einsiedlerleben zu führen, ging nach dem Kriege seine Schwermut über dies persönliche Opfer in der Neugestaltung der Dinge. In dieser Stimmung wurde das Theater sein Schicksal, das ihn immer tiefer zu dem Abgrund zog, der ihn endlich verschlingen sollte.

Früh zeigte sich bei König Ludwig II. das Bestreben, das

Theater sozusagen auf sich einzustellen. Eine poetische Erscheinung von seltener, fremdartiger Schönheit, sammelte er unwillkürlich die „Traum- und Zaubersphäre" der Oper um sich. So liebte es der königliche Jüngling, stets einsam die Nacht zum Tage machend, in passender Umgebung wie dem Starnberger See seine Lieblingsgestalten selber vorzustellen. Auf diesen Dichtung und Wirklichkeit verknüpfenden Traumpfaden seines Geistes begegnete ihm zu seinem Unglück die gleichfalls mit dem Theater — nur in anderem Sinne und unter anderen Umständen — eng verknüpfte Gestalt seines königlichen Namensvetters in der neueren französischen Geschichte: Ludwigs XIV. Wie er sich als Bauherr und Kunstförderer jetzt die ebenso kostspielige als unfruchtbare Aufgabe stellte, mit der theatralischen Pracht des Versailler Hofes in seinen einsamen, bayrischen Königschlössern zu wetteifern, so spähte er als Theaterlenker förmlich nach Stücken, in denen der große französische Selbstherrscher auf dem Theater und in der Welt eine Rolle spielte.

Er geriet dabei auf Dichter, wie den aus Ungarn gebürtigen Julius Leopold Klein in Berlin (vgl. o. S. 374), der seine unglückliche Liebe zum Theater anfänglich in Stücken auslebte, ebenso hilflos lebendig, geistüberstürzt wirr, plan- und formlos wie seine Dramengeschichte (1865—1876). Eines von ihnen, das unendliche Lustspiel „Die Herzogin" (1848) ließ der König, bloß weil Ludwig XIV. darin auftrat, unverkürzt an einem Theaterabend, obwohl es deren zwei ausfüllte, auf der Hofbühne aufführen, wobei die Schauspieler schließlich vor leeren Bänken spielten. So entwickelte sich sein Hang, nur noch für sich allein, in „Separataufführungen" spielen zu lassen. Seine Hofdramatiker hatten die Aufgabe, diesem Hange zu dienen, dabei auch unvollendete Stücke älterer Dichter, zum Beispiel Grillparzers „Esther" (S. 353), die der König zu sehen wünschte, zu Ende zu dichten.

Der bevorzugte „Königsdichter" dafür war der Münchner Karl August Heigel (1835—1905), der Bruder des durch schriftstellerische Gabe ausgezeichneten bayrischen Geschichtschreibers. Mit dem Dichterkreise wurden die Beziehungen abgebrochen (vgl. o. S. 475). Doch hat Ludwig II. die Widmung von Linggs „Völkerwanderung" mit einer poetischen Huldigung an ihn noch entgegengenommen, auch Schack an den Hoffestlichkeiten, an denen er noch teilnahm, ausgezeichnet. Junge Dichter, die sich im Vertrauen auf die Vergangenheit an den Münchner König wandten, hat er noch später, ohne etwas davon in die Öffentlichkeit dringen zu lassen, durch Jahrgehälter unterstützt. Ein solcher ist der

wirksame Balladendichter und feingeistige Versöhner antiker und christlicher Weltanschauung **Albert Matthäi** (aus Danzig, geb. 1860), später dichterischer Leiter der Münchner „Jugend“, dessen „Gedichte“ (1904) zuerst (1891) unter dem wohl die steigende Poesielosigkeit beschwörenden Titel „Fürchtet euch nicht!“ (Matthäi 28, 10!) erschienen.

Doch den eigentlichen Umschwung im literarischen München bewirkte erst die neue Kunst, die Ludwig II. dem Kreise des Mäzenatentums seiner Väter hinzufügte: die Musik. Er geriet förmlich in den Bann jener damals noch neuen Oper, die in Dichtung und Musik seinem weltentrückt brünstig sehnsüchtigen Traumwirklichkeitshange, als wäre sie für ihn geschaffen, entgegenkam: Richard Wagners „Lohengrin“ (s. o. S. 287). Es war sein erstes, als König den Dichtertonsetzer des Zauberwerkes an seinen Hof zu berufen. Der als Dresdner Barrikadenkämpfer von 1848 in die Schweiz geflüchtete Fortschrittsmusiker war auch als Künstler damals mit der roten Fahne hervorgetreten („Die Kunst und die Revolution“). So machte er zunächst am Königshofe eine freilich verdächtige Figur. Es fiel den politischen Gegengewalten nicht schwer, das Volk gegen den Bezauberer seines Fürsten einzunehmen und seine Wiederentfernung von München schon im nächsten Jahre (1865) durchzusetzen. Doch der zum „Zukunftsmusiker“ gewordene Kunstrevolutionär („Das Kunstwerk der Zukunft“ 1850, „Das Judentum in der Musik“ 1859, „Zukunftsmusik, Brief an einen französischen Freund“ 1861) hatte es inzwischen ausgezeichnet verstanden, seine Kunst und Dichtung in den Dienst des neuen Zeitgeistes nach der Revolutionsernüchterung zu stellen. Schopenhauersche Philosophie verbündet sich mit urgermanischen Göttern und Helden, in so pessimistischer Beleuchtung und Ausdrucksweise, daß es schwerfallen wird, ihren unmittelbaren Einfluß auf sie abzuleugnen. Sie bilden (1849 bis 1876) aus Flüchen gegen den Kapitalismus und erkaufter Liebe („Rheingold“), Geschwisterehe („Walküre“), Heldennaturidyll („Siegfried“) und Nibelungentragik („Götterdämmerung“) eine Folge von vier Tragödien, „Tetralogie“, „**Der Ring des Nibelungen**“ (= Zwerges) nach der nordischen Sage und Fouqué (S. 255). Wagner wollte damit die Oper verdrängen und das antike musikalische Drama wiedererwecken („Oper und

Drama" 1851). Dies bestand gleichfalls aus vier Stücken (drei tragischen, „Trilogie", und einem komischen „Satyrspiel"!). Die Dichtung war in ihm die Hauptsache, die Musik nur unterstützende Begleitung. Wagner verlegt demgemäß das Musikalische in ununterbrochener ruheloser Folge, als „unendliche Melodie", ins Orchester. Er läßt die Sänger auf der Bühne, statt sie wie in der Oper Arien, Duette u. a., Chöre singen zu lassen, nur im Sprechgesang dazu auftreten. Dadurch treten sie, bei der harmonischen Vielstimmigkeit, zu der sich die einstimmige antike Musik inzwischen entwickelt hat, noch dazu in der überreichen Instrumentation Wagners im poetischen und musikalischen Betracht jetzt zurück. Die eigentliche künstlerische Hauptsache liegt im Orchester, zu dem die Bühne die Bilder zu stellen hat, die die neue Musik nach dem Franzosen Hector Berlioz als „Programmusik" auch ohne Bühne in der Phantasie des Hörers erzeugen zu können vorgibt. Das antike Drama entsprach in seinen Hauptteilen, nur in erhöhter Stimmgebung („Deklamation") unserem gesprochenen, „rezitierenden" Drama. Seine gesungenen Partien, Chöre und Arien mit Chor, kamen auf der Grundlage ihrer einstimmigen („homophonen") Musik mit unserer Oper überein.

Wagner suchte das Publikum auf sein umwälzendes Nibelungenwerk vorzubereiten durch zwei musikalische Einzeldramen, die mit der alten Opernform noch einiges, wie die selbständig musikalisch ausgeführte Ouvertüre, in sich geschlossene Liedformen, ja sogar mehrstimmige Gesangssätze gemeinsam haben. Sie beide knüpft die Überwindung des Rufes von ihrer Unaufführbarkeit, dank den Bemühungen König Ludwigs II., an München. Das erste tragische „Tristan und Isolde" (1865) mischt den Liebestrank des berühmten mittelalterlichen Ehebruchspaares (Bd. I, S. 134 f.) mit den Grundanschauungen der Schopenhauerschen „Philosophie der Geschlechtsliebe", von der Unbeirrbarkeit und Unbesiegbarkeit des in ihr zum Ausdruck gelangenden Weltwillens. Der Schluß des Dramas, „Isoldens Liebestod", verkündet inmitten der brandenden Tonflut eines tosenden Orchesters die letzte aus Schopenhauer folgende Seligkeit: „in des Weltatems wehendem All — ertrinken, versinken — unbewußt höchste Lust".

Das zweite, mehr komische Musikdrama „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1868) behandelt die Grundidee einer älteren Oper, „Hans Sachs“, des Berliner Dichtertonsetzers Lortzing mit auch musikalischer Benutzung des Wagenseilschen Buches aus dem 17. Jahrhundert „Von der Meistersinger holdseliger Kunst“. Es knüpfte die lächerliche Regelsucht der Handwerkersingschule (Bd. 1, S. 313 f.) an Wagners eigene Sache gegen die „zünftlerischen“ Feinde seiner regel- und formlosen Musik. Ein fränkischer Ritter Walter von Stolzing erringt, mit seiner an den Liedern Walters von der Vogelweide erlernten natürlichen Singkunst, den Preis des „Wettsingens“, die von ihm umworbene Tochter eines der Zunftmeister. Sein Gegner und Nebenbuhler aus ihrer Mitte, Beckmesser, wird mit seinem komisch verzerrten schulgerechten Stümpergesang ausgelacht, nachdem er schon vorher beim Versuch eines Ständchens damit verprügelt worden war. Hans Sachs, auch wieder als Vertreter der Schopenhauerschen Philosophie vom „Wahn der Welt“, lenkt als der seinen Zunftgenossen überlegene Meister die Schritte des Liebespaares und den Entscheid der Singschule. „Der Meister“ ist seitdem der Ehrentitel an sich für Richard Wagner in seinen Kreisen geworden.

Richard Wagners theatralisch-dramatisches Kunstgeschick tritt auch in der poetischen Anlage seiner neuen Schöpfungen wieder bezwingend hervor. Das eigentlich Dichterische daran, Charaktere und Zustände, die fast nur in den höchsten Steigerungsformen auftretende Sprache, die wunderlichen Wortbildungen, unzulänglichen Versgestaltungen werden verschlungen von einer berauschenden Orchestermusik, die inzwischen ihre durch stete Vorhalte bannende, durch dissonierende Auflösungen nervenpackende Wirkung auf eine halbe Welt ausgeübt hat.

Seine „Nibelungen“, im „urgermanischen“ Stabreimvers — der Fouquéschen, von der Urform stark abweichenden Fassung — hatte Wagner zunächst nur für sein eigenes Festspielhaus bestimmt, auf dem die „Tetralogie“ wie die altgriechischen nur zu einer bestimmten Zeit des Jahres in einer Reihe von Aufführungen dargestellt werden sollte. Da des Königs Plan, dies Festspielhaus in München, an der Stätte des jetzigen Prinzregenten-

theaters zu errichten, auf hartnäckigen Widerstand stieß, wählte Wagner den Ort dafür in Bayreuth; wohl vorwiegend bestimmt durch nicht bloß deutsche, sondern europäische Mittelpunktslage, nach seinen Äußerungen als Huldigung für Jean Paul. Dort ist das Festspielhaus durch fast vier Jahrzehnte (1876—1913) der Sammelplatz der vornehmen Welt aller Kulturvölker gewesen. Ausschließlich für Bayreuth bestimmte Wagner sein noch seitdem geschaffenes, die Kennzeichen seines Stiles unverändert an sich tragendes religiös-romanhaftes Alterswerk: das „Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ (1882). Es ist der Gralsheld Parzival (Bd. I, S. 119 ff.), nach der in der Schreibung zum Ausdruck gelangenden phantastischen Deutung „der reine Tor“, der nach der Ablegung einer Keuschheitsprobe unter den verführerischen „Blumenmädchen“ des Zauberers Klingsor (Bd. I, S. 118, 127) als Ebenbild des Erlösers unter den Klängen des „Karfreitagszaubers“ sein Gralskönigtum antritt. Auch hierbei liegen Schopenhauersche (indisch-manichäische) Ideen zugrunde von der welterlösenden Macht der Unterdrückung des Geschlechtstriebs aus Mitleid mit der Zeugung: „Aus Mitleid wissend der reine Tor — Harre sein, den ich erkor.“

Seitdem ist München vornehmlich Musikstadt. Um Paul Heyse sammelte sich wohl ein jüngerer Kreis von Dichtern, auf den die Abneigung der älteren gegen Wagner sich zunächst übertrug; auch im literarischen Wirken, wie bei dem schlesischen formfreudigen elegischen Lyriker Max Kalbeck (geb. 1850; Gedichtsammlungen 1870—1890), der in Wien Musikkritiker, Operntextdichter und Lebensbeschreiber des hauptsächlichen Tonsetzers der gegenwagnerischen Richtung Johannes Brahms wurde. Wien beschlagnahmte (als Hofburgtheaterdirektor 1881—1887) auch das hauptsächliche Talent der Heyseschen Schule, den Rostocker Philologieprofessorsohn Adolf Wilbrandt (1837—1911).

Vom Literarhistoriker (Heinr. von Kleists 1864, Hölderlins, des Pantheisten 1870, Fritz Reuters 1890) zum Roman und Drama übergehend, wurde er (seit 1870) ihr Erfolgträger auf dem Theater: mit harmlosen Lustspielen, wie „Die Maler“ (1872), die auf einem Künstlerfeste die Entdeckung machen, daß eine Malerin — als ständige gesellschaftliche Erscheinung damals in München noch etwas Neues! —, wenn sie gut angezogen

ist, doch auch als Weib in Frage kommen könne; mit Römerstücken, dem rhetorisch leidenschaftlich seinen Bruder rächenden Cajus („Grachus der Volkstribun" 1873); der Gegensetzung von stoischer zum Selbstmord treibender Tugend und grausamer Üppigkeit in „Arria und Messalina" (1874); der Entwicklung von Muttermord und Cäsarenwahnsinn in „Nero" (1876). Die mit Geibel (S. 474) in die Schranken tretende „Kriemhild", ohne Brunhild, nur als politische Rächerin ihres, sie durch gespenstisches Erscheinen dazu bevollmächtigenden ersten Gemahls, erhielt (1877) den Berliner Schillerpreis.

Zeitweilig zum Ereignis wurde (1889) dem Theater das die Seelenwanderungsidee seltsam mit einer Zwillingsgestalt des ewigen Juden, „ewigen Heiden" verknüpfende Todesrätseldrama „Der Meister von Palmyra". Dieser trägt den Namen Apelles, des berühmten Malers Alexanders des Großen und lebt, als Künstler und Feldherr, in der Stadt der christenfeindlichen Herrscherin Zenobia Jahrhunderte in die christliche Zeit hinein, ohne sterben zu wollen. Um ihn bewegt sich in verschiedenen Gestalten als Buhlerin (!), Gattin, Enkel, durch die Seelenwanderungsidee zusammengehalten, seine Jugendliebe — die gesteinigte christliche Märtyrerin Zoe (das heißt das Leben). Endlich findet er sich mit dem Tode ab, der als Pausanias (schon im Altertum bei Sophokles im Wortsinn des Sorgen- und Schmerzenstillers) schwarz und bleich durch das Stück schreitet und gegen des Apelles Begehren nach einer unendlichen Frist zur Vervollkommnung seines Lebens und Schaffens die Notwendigkeit des Wechsels der Gestalten predigt.

Wilbrandts Romane und Novellen sind im kühl geistreich überlegenen Ton — in Beiwörtern wie „blonde Stimme", „blondes Herz" schon stark modern spielerisch — in der optimistischen „Diesseitigkeit" bei trüber, unbefriedigter Grundstimmung, vor allem in der Überfülle den Heyseschen verwandt. Noch ausschließlicher folgen sie, großenteils als politisch-literarisch-künstlerische Schlüsselromane, den Erscheinungen der Zeit. „Geister und Menschen" (1864) behandelt den Spiritismus; „Meister Amor" (1880) Abrichtung von Theatergrößen, die aber erst die Liebe fruchtbar macht, nebst der neu aufkommenden Kunstlehre der Ärzte; „Hermann Ifinger" (1892), ein Münchner Roman, angeblich nach bekannten Größen der künstlerischen Welt (Graf Schack als Sammler, die Maler Hans Makart und Lenbach?), den Naturalismus; „Die Osterinsel" (1895) Nietzsche; „Die Rothenburger" die orthopädische Heilanstalt Hessings in Göggingen bei Augsburg; „Hildegard Mahlmann" (1897) die zeitweilige Mode der Naturdichterinnen nach ihrem zeitweiligen Stern, der Ostpreußin Johanna Ambrosius (s. u. S. 611), deren „Gedichte" (1895, zweiter Band 1897) in fast einem halben Hundert Auflagen er-

schienen. In seinem letzten Roman „Hiddensee" (1911) ist es wieder der Geist Nietzsches, der zwei krankende Menschen, den in eine schöne Schauspielerin aussichtslos verliebten Maler Alfred Golling und das Opfer eines Nietzscheschen Herrenmenschen, die Dichterin Stella, in die Wogen treibt. Der fröhliche Ferienbund eines rüstigen alten Reichsonkels auf dem sonnigen Rügenvorland wird so düster aufgeschreckt.

Weiter von Heyse entfernte sich der gleichfalls noch von Geibel im „Münchner Dichterbuche" von 1862 mit einer Ballade über „Die Sendlinger Bauernschlacht" gegen die Österreicher eingeführte Münchner Hans Hopfen (1835—1904, später in Berlin): nach der Seite des Pariser „Arge Sitten"-Romans, der bayrischen und Tiroler Dorfgeschichten sowie der burschikosen Studenten- und gemütlich schneidigen Majorsgeschichten. Ein „chinesisch"-satirisches Epos „Der Pinsel Mings" (1868) knüpft an Heyse an. Zu den Münchnern gesellte sich schon in den sechziger Jahren, seit 1886 dauernd der Holsteiner Wilhelm Jensen (1837—1911), der als — vorwiegend kulturhistorischer und volkskundlicher — Novellist die Vorgenannten, selbst Paul Heyse, an Fruchtbarkeit vielleicht noch übertraf. Seine Grundstimmung ist lyrisch (Gedichte 1869, „Lieder aus Frankreich" 1870, „Um meines Lebens Mittag", Terzinen 1875, „Im Vorherbst" 1889, „Vom Morgen zum Abend" 1897, Auswahl aus seinen Gedichten). Seine verträumte Naturschilderung, die in das Innenleben seiner Menschen übergreift, stellt ihn zu Stifter. Die Vorliebe für Botanik kündigt sich schon in den Titeln seiner Novellen an: „Die braune Erika" (1868), „Nymphäa" (1874), „Mentha" (1893), „Asphodill" (1894), „Die Rosen von Hildesheim" (1900). Obwohl Jensen seine neue Umgebung, die Alpen, den Chiemgau, in dem er im Sommer lebte, auch gern zum Gegenstand seiner Schilderung macht, wurzelt er doch gänzlich in seiner alten nordischen Heimat, ihrer Heide, „See und Sand", „Elbmündung", alten düsteren Hafenstädten mit ihren „persianischen Häusern" und „Herren Senatoren". Hierin setzt er den bald zu besprechenden Storm fort.

Jensens Verpflanzung aus dem Norden in das bayrische Alpenland, nicht sein unermüdliches Beharrungsvermögen teilt der Pommer Richard Voß (1851—1918), der in sehr häufigen No-

vellen, Romanen und Dramen die Vorliebe der Münchner für Italien, seine „römischen“ Dorfgeschichten und Villen, seine republikanischen Verschwörungs- und Kulturkampfshelden übernahm:

„Luigia Sanfelice“ 1882, Mannheimer Schillerpreisdrama zur Jahrhundertfeier der Räuberaufführung; „Unfehlbar“ 1875, „Savonarola“ 1878, „Pater Modestus“ 1883. R. Voß kennzeichnet sein zur Schau getragener Pessimismus, der ihn bekannt machte — durch die „Scherben gesammelt von einem müden Mann“ (von 24 Jahren! 1875) — und eine glühend leidenschaftliche Phantasie, die sich an Lebensqual jeglicher Art austobt: in zum Teil entlegenen Umwelten, wie dem Karpathenroman „Michael Cibula“ (1887), der Tragödie eines jüdischen Franziskanerabts „Dahiel der Konvertit“ (1889), gewöhnlich an den Kehrseiten der modernen hohen und niederen Gesellschaft, wie in dem Trauerspiel „Magda“ (1879) und den drei Zuchthausstücken der verführten und ausgebeuteten Unschuld, „Alexandra“ (1883), „Eva“ (1889), „Schuldig“ (1890). Zu den letzteren scheint damals Wilbrandts soziales Schauspiel „Die Tochter des Herrn Fabricius“ (1887) den Ton angegeben zu haben. „Zwei Menschen“ (1917) sind ungläubig zusammen: das „Königsweib“ Judith, die in den Dolomiten sich selbst tötet, und ihr früherer Liebhaber Rochus, als Priester Paulus, der ihr das christliche Begräbnis verweigert. In der Mode vermittelt R. Voß den Übergang von der Münchner Königsdichtung zu der ihre Bestrebungen umkehrenden sozialistisch-naturalistischen, wie sie in Deutschland gleichfalls zuerst in München ihre zeitschriftliche Vertretung fand (s. u. S. 600).

Am nachhaltigsten wirksam erwiesen sich jene in beruflicher Verbindung mit der Wissenschaft, wie sie die Zeit Maximilians in München eingeführt hatte. Der Schwabe Wilhelm Hertz (1835—1902), seit 1861 an der Universität in München, seit 1869 als Literaturprofessor an der dortigen Technischen Hochschule wirkend, hat mit seinem Beruf und eifriger fachwissenschaftlicher Tätigkeit lebendige lyrische (Gedichte 1859) und epische Dichtung zu verbinden gewußt.

Erstere ist auch deshalb merkenswert, weil sie dem damals schon zum Wiener Klassiker gewordenen Hebbel Gelegenheit gab, sich darin selbst zu spiegeln: „Der junge Dichter ist allerdings nicht selten für das Verkehrte begeistert . . .“ „Seine gesunde Sinnlichkeit geht freilich noch oft über die Schranken der Schönheit hinaus, die sie aber noch öfter einhält und es dann zu anmutig beseelten Bildern bringt.“ Aber er merkt gerade nur ein falsches Bild an — in der poetischen Erzählung „Schafara“ —, wie

„das Schifflein seines Lebens auf den Gliederwellen seiner Geliebten schwankt". Für letztere entnahm Hertz seine Stoffe erklärlicherweise den alten Dichtungskreisen, mit denen er sich beruflich beschäftigte: „Lanzelot und Ginevra" (1860), vgl. Bd. I, S. 115 f., „Hugdietrichs Brautfahrt" (1863), Bd. I, S. 228 f., „Bruder Rausch ein Klostermärchen" (1882), Bd. I, S. 292. Der Dichter gestaltet jedoch selbständig, wie besonders das Letztangeführte belegen mag, was der Gelehrte ihm darbietet. Auch als strenger Nachbildner alter französischer und deutscher Dichtungen vom französischen „Rolandslied" bis zu Wolframs „Parzival" hat sich Hertz bewährt und als solcher in seinem „Spielmannsbuch" (1882) eine Auswahl von Versnovellen des 12. und 13. Jahrhunderts gegeben.

Auf seinen Wegen entwickelte sich sein Landesgenosse Ludwig Laistner (1845—1896) in München zum Nibelungen-, Nebel- und Alpsagenforscher:

„Das Rätsel der Sphinx" (1889), Epiker und Novellist „aus alter Zeit" (1882), der auch als Nachdichter der Vagantenlieder des Mittelalters („Golias" 1879) auftrat. Paul Heyse machte ihn nach Kurz' Tode zum Mitherausgeber seines „Novellenschatzes".

Hertz' nationalökonomischer Kollege an der Technischen Hochschule, der Münchner Max Haushofer (1840—1907), noch zum „Krokodil" gehörig, trat schon 1864 mit Gedichten hervor.

Sein in den Schack-Linggschen Gedanken- und Gestaltenkreis fallender „Ewiger Jude" (1886), der ewige Hauptheld des Jahrhunderts (s. u. S. 508), hat durch seine Verbindung mit dem in immer neuen Gestalten an ihm vorübergehenden Tode „Thanatos" wohl unmittelbar Wilbrandts „Meister von Palmyra" angeregt. Eine Ideenrichtung Haushofers, die schon (1888) die „Geschichten zwischen Diesseits und Jenseits" bezeichnen, verfolgt im Sinne einer vorausgesetzten Seelenverbindung „zwischen den Welten" (Planeten u. a.) das Dante modernisierende erzählende Gedicht „Die Verbannten" (1890).

Heyses Richtung auf Italien teilte als Dichter der Rostocker Kunstgelehrte („Zehn Jahre mit Böcklin", herausgegeben von seinem gleichbegabten Sohne Hanns 1901) Gustav Floerke in München. Auch der hauptsächlichste der dichtenden Professoren des neuen Reiches Felix Dahn (s. u. S. 549) ist aus Münchens Dichterkreise und von seiner Universität ausgegangen. Noch 1893 opferte der Aufklärungshistoriker Alfred Dove in München

dem Geiste des Ortes mit einem Romane aus der Stauferzeit „Caracosa“.

Eine Art Abschluß findet der Münchner Dichterkreis in dem erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts mehr hervortretenden rheinpfälzisch-bayrischen Regierungsratsohne Hermann Frey (1839—1911), unter seinem später auch bürgerlich angenommenen Dichternamen: Martin Greif. Den eigentlichen Königsdichtern fremd, von Heyse sogar als das Muster der Pointelosigkeit verspottet, bringt er zu ihren künstlerischen Bestrebungen doch gerade die Bodenständigkeit, die jenen mangelte.

Die Ausrufung der „Scholle“, der unbedingten Heimatkunst in den neunziger Jahren, ist daher diesem seiner Zeit sonst wenig mehr gemäßen Dichter zugute gekommen. Seine lyrischen Gedichte erschienen bereits 1868, nachdem der Dichter seinen Abschied als bayrischer Offizier genommen. Es war der feine Münchner Kunst- (nicht bloß Bilder-) Kenner Ad. Bayersdorffer, der ihn schon damals als „elementaren Lyriker“ hervorhob. Und dies, das schlicht Sachliche des Naturbilds in einfacher, wenig durchgebildeter Naturform, ohne die künstliche Vers-, Reim- und Strophenpflege der anderen Münchner, kennzeichnet Greif unter ihnen. Es sind die stehend wiederkehrenden, großzügigen Vorwürfe der Natur, die der Dichter in seine oft winzig kleinen lyrischen Bildchen bannt: die Tages- und Jahreszeiten — „Hymne an den Mond“, „Sonnenuntergang“, „Abend“, „Hochsommernacht“, „Herbstgefühl“ —, Saat und Ernte, Wolke und Sturm! Volkslieder sind das nicht. Denn das Volkslied schildert die Natur höchstens sinnbildlich in kurzen Eingängen zu menschlich ergreifenden Lagen und Handlungen. Hier will die Naturempfindung volksgemäß wirken, dadurch, daß sie sich bestrebt, ihr menschliches Ich in ihr aufgehen, es hinter der Erscheinung der Natur selbst zurücktreten zu lassen. Greif ist der ins Kunstlose übersetzte Mörike oder Lenau, und das rührend Unbehilfliche gibt seiner Dichtung eigentlich Reiz.

Auch als Dramatiker hat Greif den Zug zur Knappheit und sachlichen Schilderung des Zuständlichen zum Ausdruck bilden wollen und sich dabei in den Stoffen anfangs vergriffen. Sein „Nero“ (1877) wirkt wie ein stellenweise bewußt komisches Gegen-

stück zum Wilbrandtschen. Später hat er in vaterländischen Schauspielen, die mehrfach zu Volksaufführungen benutzt wurden, volkstümliche Helden und Stoffe dramatisiert, Welfen und Hohenstaufen: „Prinz Eugen" (1880), „Ludwig der Bayer und der Streit von Mühldorf" (1891), „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg" (1894), „General York" von Wartenburg (1899). Sein Erstlingsdrama „Hans Sachs" (von 1866) hat er 1894 in diesem Sinne bearbeitet.

Der fränkische General Heinrich Reder (1824—1909) bringt mit seinem „Lyrischen Skizzenbuch" 1893 (1854 Soldatenlieder) in die Münchner Schule einen neuen Ton.

* 71 *

Aufgehen der Dichtung in Novellistik

Der Aufmunterung des bayrischen Königshauses dankt die deutsche Dichtung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch über die Reichsgründung hinaus ihre Lebenskraft: den Antrieb, nach höheren Zielen zu streben als denen der allzeit bereiten Unterhalterin eines gelangweilten, zerstreuten, im besten Falle wahllos alles Vorgesetzte verschlingenden Theater-, Zeitschriften- und Zeitungspublikums „unter dem Strich". Die erneute Geltung der poetischen Form und der bildenden Kunst seit den fünfziger Jahren nach der rednerischen Prosa und dem farblosen Witz der revolutionären Literatur erklärt sich vielleicht daraus. So tritt damals ein blutarmer niederösterreichischer Webersohn, der sich zum Gymnasialhilfslehrer durchgerungen hatte, Robert Hamerling (1830—1889) mit südlicher, antiker, romantischer und patriotischer Dichtung hervor:

„Ein Sangesgruß vom Strand der Adria" (aus Triest, 1857); „Venus im Exil" (1858); „Ein Schwanlied der Romantik" (1862); „Ein Germanenzug, Kanzone" (1864). Die rhythmisch sehr unsichere poetische Form dieses Dichters und seine mehr üppige als starke Phantasie vergegenwärtigt „in sternloser Nacht" die lyrische Sammlung „Sinnen und Minnen, ein Jugendleben in Liedern" (1860). Die zeitgemäße Düsterkeit der

Stimmung verstärkt ihre Nachfolgerin „Blätter im Winde" (1887). Seine Philosophie „Die Atomistik des Willens" (aus dem Nachlaß 1890) bestreitet die Schopenhauersche Grundlehre mit dem für Österreich maßgebenden Herbart. Der Erfolg einer epischen Dichtung in fünffüßigen Jamben (!) gestattete dem kranken Manne noch Ende des materialistischen Jahrhunderts in Graz ein bescheidenes Junggesellendasein für die Poesie (vgl. „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" 1889 und — aus dem Nachlaß — „Lehrjahre der Liebe" 1890).

Über dessen verzehrende Unbefriedigung klärt freilich dieser Erfolg auf. Er behandelt unter den damaligen Ahasverosdichtungen „Ahasver in Rom" (1866) und stellt dem in Todessehnsucht unbefriedigt lebenden ewigen Juden den in zügelloser Sinnenbrunst dem Tode zutaumelnden „ewigen Heiden" Nero gegenüber. Geile Schilderungen seines unnatürlichen Lasterlebens auf dem Hintergrunde der blendenden Kultur seiner Zeit (Neros „goldenes Haus"!) erklären wiederum jenen Erfolg. Der Beiname des „Makart der Poesie" ward ihm nach dem zu gleicher Zeit bekannt werdenden farbenreichen Modemaler der üppigen Wiener Gesellschaft der siebziger und achtziger Jahre, Hans Makart. Hamerlings Ruf befestigte sein zweites großes Hexameterepos (!) „Der König von Sion" (1868). Die Ausstattungspracht der Pariser Großen Oper, deren damaliges Zugstück Meyerbeers „Prophet" den gleichen Stoff behandelt, hat dabei mit seinem „Krönungsmarsch" Paten gestanden. Eine Theaterkrönung eröffnet das Werk. Das dem Stoffe möglichst unangemessene antike Heldenversmaß trägt — unfreiwillig mit spöttlicher Bedeutung — das zweideutige Leben des „Königs" der kommunistischen Wiedertäufer in Münster aus dem 16. Jahrhundert, des Schneiders Jan Bokold von Leiden. Es trifft den traurig-heldenhaften Versuch der mystischen Schwärmer, weltabgewandtes Christentum und weltlustiges Heidentum in einem „Himmelreiche auf Erden" zu vereinigen. Das grelle Widerspiel von Theater und Wirklichkeit, mystischer Verzückung und wüstem Festmahlstaumel, Nonnen- und Zigeunerinnenliebe (die „braune Divara"), Propheten und Trunkenbold (Krechting) endet mit dem ehrenhaften Selbstmord Jan Bokolds; nicht in dem Schmachkäfig des grauenvoll Hingerichteten am Turm der Lam-

dertikirche zu Münster. Der Dichter nimmt seinen Helden ernst. Er selbst verbildlicht wahllos das Entgegengesetzte, sich Ausschließende.

In der Kantate „Die sieben Todsünden" (1873) wetteifert er, wiederum mit Makart, im „nächtigen Farbenrausche der Hölle". In dem kulturhistorischen Roman „Aspasia" (1876) umgibt er wielandisch (s. o. Bd. I, S. 602 f.) die Geistbuhlerin des Perikles mit allen Reizen athenischer Bildung und Kunst; mit der Strahlenkrone des wahren „freien Weibes" gegen die „Telesippen" (Wortspiel mit Tee und Sippe?), die ehelichen Hüterinnen engherziger Beschränktheit. Die Gründung des neuen Reichs in einer politischen Komödie „Teut" (1872) nicht bloß österreichisch ablehnend, hat Hamerling die in ihm heranwachsende Jugend zu wirksamem Zerrbilde verarbeitet in dem satirischen Epos „Homunkulus" (1888). In Heineschen reimlosen Trochäen wird hier dem Abbilde des Kunstmännleins aus Goethes „Faust", dem abgelebt anmaßenden Geschlecht der achtziger Jahre, vom Arzte (Bismarck?) die Reichskur zuteil; nämlich als armer Schulmeisterssohn wiedergeboren zu werden. Den unerfreulich bunten Gewinn seines neuen Lebens in Riesenerwerben am Spieltisch und auf der Börse, Reisen, Kolonisationen des „Eldorado", Darwinschen Affenschulen, Judenpolitik usw. führt das umfangreiche Werk vor.

Das norddeutsche Gegenstück zu Hamerling gibt in der Zeit vor der Reichsgründung das anspruchsvolle Auftreten des tönenden Vortragsmeisters seiner eigenen Epen, des ostpreußischen „Rhapsoden" Wilhelm Jordan (1819—1904).

Auch seine politisch-naturwissenschaftliche Dichtung, deren Titel „Schaum" (1849) sein Wesen unfreiwillig kennzeichnet, erwuchs aus der politischen Bewegung um 1848 (vgl. o. S. 307). Abtrünniger Theologe und anerkannter, sogar gerichtlich beglaubigter Gotteslästerer, fand er sich in die Reaktionszeit mit einem dreibändigen dramatischen „Mysterium" im Geiste der gnostischen Ketzer des Urchristentums: „Demiurgos" (1851—53). Das bedeutete jenen den Weltschöpfer im ungöttlichen Sinne, über den der Geist erhaben ist. Von ihrer Lehre ist es nicht allzuweit bis zur Hegelschen Philosophie: Alles, was ist, ist vernünftig, und das Böse ist nicht. Ihre „Begriffe", die sich in Gegensätzen („dialektisch") fordern, tun dies hier in (Vers)gesprächen (dialogisch). Der Demiurgos heißt Luzifer und der gute Geist („Agathodämon") verkörpert sich in einem deutschen Jüngling namens Heinrich. In diesem gebärdet er sich nach dem Hegelschen Schlagwort: „absolut" genug. Er macht so ziemlich alles mit, was sich damals in Politik, Philosophie und Naturwissenschaft mitmachen

läßt, und schafft schließlich einen Idealstaat, der sich in lauter Vollkommenheit auflöst. Prometheus, Hiob und Faust werden gleich zu dritt heraufbeschworen, um die Notwendigkeit des Bösen noch eigens zu erhärten. Am Schlusse löst sich alles in idyllisches Wohlgefallen auf. Dies, der Optimismus, ist Jordans besondere Marke unter dem Pessimistengeschlecht dieser Poeten. Er hat bei ihm, wie bei den eigentlichen Hegelianern (s. o. S. 382 f.), schon den materialistischen Durchgang zur Naturwissenschaft gemacht und gefällt sich bereits in der Anwendung der Darwinschen Züchterlehre auf den „Edelmenschen".

Mit diesen Voraussetzungen tritt er an die besonders furchtbare, in der Unerbittlichkeit ihres Weltgerichts besonders geistige deutsche Ursage heran. Und dabei stört ihn noch das Christentum, das wie ein friedlich heraufsteigender Mond seine milden Strahlen in diese grause Nacht wirft.

Jordans „Nibelunge", die er als Wiederverkörperer des unbekannten Urdichters, sein eigener Vortrager, durch die deutschen Lande trug, sollte in der Urform, dem Stabreim, die gesamte urgermanische Sage in sich fassen. Das erste „Lied", die den heutigen Begriff irreführende Bezeichnung des ganzen ersten Teils, behandelt wie Wagner vorwiegend nach den nordischen Quellen die „Siegfriedsage" (1868), das zweite Lied mit Hereinziehung u. a. von Dietrich- und Gudrunstoffen die „Heimkehr Hildebrands". Beide stehen in Verbindung. Hildebrand ist sozusagen der Ersatzchrist, der durch Not und Tod alles rein menschlich zu gutem Ende führt. Der „Optimismus" des sein damaliges Publikum kennenden Rhapsoden bringt es fertig, am Schlusse des ersten Teils sich Brunhild und Kriemhild über der Leiche Siegfrieds versöhnen zu lassen; am Schlusse des zweiten Hildebrand und Hadubrand (vgl. o. Bd. I, S. 20). Auch sein Stabreim bezeugt im eigentümlichen Sinne, was die Sage in Person verankündigt: „Was einst graniten — Formte der Väter vollere Rede, — Das versuche zu modeln von weicherem Marmor...!" Er wird ihm öfter zu Butter, auch wohl zu Käse! Denn das Scharfe, „Epigrammatische" sticht hervor in Jordans Dichterbegabung. Es bildet den Wert seiner Lyrik, für die er sich selber die Begabung abspricht, die er aber doch weiter pflegte („Strophen und Stäbe" 1871, „Deutsche Hiebe" 1891, „Letzte Lieder"

1893). Die Keckheit, mit der er hierin die neuen Literaturgrößen des sinkenden Jahrhunderts (Ibsen) angreift, raubte ihm ihr Publikum, für das doch auch er schrieb: das der Darwinschen Religion und der Vererbungs- und Züchterwissenschaft. Seine großen Romane, zu denen der „Rhapsode" sich herablassen mußte, obwohl er die Gattung als „Kamel" verrief, huldigen mit dem gewohnten Christentumshaß und aufgetragenen „Optimismus" jenen Geistesrichtungen: „Die Sebalds" (1885) mehr der Versöhnung aller Bekenntnisse in Darwin (auf goldener Grundlage!); „Zwei Wiegen" (1887) — die Glückswiege aus heiliger, skandinavischer Eiche, die Unglückswiege aus Zedernholz vom Libanon! — mehr dem Erfahrungsbeweise der Vererbungslehre und ihrer unter allen Umständen glücklichen Wirkungen.

Diese Art zwischen scheuem oder derbem Begriff und selbstherrlicher Sinnlichkeit schwankender Dichter eignet der Zeit des Revolutionsrückschlags und dauert noch ins neue Reich hinein. Der Göttinger Bücherfreund Eduard Grisebach (1845 bis 1906), der als „neuer Tannhäuser" in Heineschen Versen 1869 literarisches Glück machte, aber nach „Tannhäuser in Rom" 1875 den liederlichen Liebesweltschmerz nur noch in Literaturgeschichte und Schopenhauerforschung aufsuchte, vertritt sie diplomatisch im Dienste des Reichs. Hier, in Berlin, werden wir sie dann (s. u. S. 571 f.) eigentümlicher umschlagen sehen. Meist sind sie Pessimisten, wie schon in den vierziger Jahren des Jahrhunderts der von Storm verehrte Lausitzer Arzt Woldemar Nürnberger (unter dem Namen „Solitaire" = Einsiedler); der mährische Zeitungsschriftsteller Heinrich Landesmann (als Dichter „Hieronymus Lorm", 1821—1902), den doppelter Sinnenmangel des Gehörs und Gesichts zum literarischen Meßwunder machte; endlich auch in ihrer Art die feinsinnigen Wiener Offiziere Ferdinand von Saar (1833—1906) und Stephan von Millenkowicz als — vorwiegend elegischer — Dichter „St. Milow", geb. 1836. Der Rostocker Senatorsohn Ernst Ziel (1841—1921) hat in seinen Gedichten (1867, 2. Aufl. 1881) freie Gedanken ernst in gefeilter Form geboten, in „Literarischen Reliefs" (1885—1894) Dichterporträts gegeben und die Dramen des als Sozialdemokrat und Freidenker gestorbenen Königsberger

Achtundvierzigers Albert Dulk (1819—1884) wie die Gedichte des Heilbronners Ludwig Pfau (1821—1894) herausgegeben, der 1848 nach Paris flüchtete und später den Stuttgarter „Beobachter" leitete wie an der „Allgemeinen Zeitung" mitarbeitete.

Die Faust-, Kulturkampfs-, Deutschtums- und Menschheitsdichtungen ihres Ideals gehen durchweg in dem allgemeinen Roman- und Novellenzwang der Reichsliteratur unter. In dieser bewahrt F. von Saar durch Goethe-Grillparzersche Ausbildung seiner Stifter-Lenauschen Eigenart, die sich noch 1893 in „Wiener Elegien" lyrisch auslebt, eine höchstpersönliche Note („Novellen aus Österreich" 1876; „Innocens", der Dichter als Leutnant; die Arbeiternovelle, schon 1873, „Die Steinklopfer"). Auch hier hat der Süden noch 1897 ein komisch-persönliches Epos in Strophen („Die Pincelliade") angeregt. Leider endete das Leben des an seiner Zeit krankenden Dichters trotz schließlicher äußerer Erfolge tragisch durch Selbstmord im 73. Jahre! Auch der Grazer Bibliothekar Wilhelm Fischer (geb. 1846), gleichfalls ein „Poetenphilosoph", ist vom hohen Epos („Atlantis" 1880) zur Heimats- („Grazer") und historischen („Mediceer") Novelle gelangt. Unter den Jüngeren blieben bei der hohen Muse der frühere Kaufmann Karl Köstling, Wiesbaden („Der Weg nach Eden"); der von Nietzsche (s. u. S. 586) hochgestellte Galizier Siegfried Lipiner („Der entfesselte Prometheus").

Erst spät im neuen Reich gelangte zu Ansehen ein von Gottfried Keller schon um 1880 eingeführter schweizerischer philosophischer Dichter dieser Reihe: Karl Spitteler (geb. 1845). Anfangs schrieb er unter dem Namen „Felix Tandem", das ist: endlich glücklich. Seine von ihm später als „Ein Gleichnis" betitelte zweibändige Dichtung „Prometheus und Epimetheus" (1880, 1881) feiert den ersten als stolz einsamen Helden gegenüber der bei der Menge erfolgreichen Philisternatur des zweiten. Unter den Benutzern dieses mythologischen Gleichnisses vom „Herren- und Herdenmenschen" soll bereits, ihm zeitweise in Basel örtlich nahe, Fr. Nietzsche stehen. Spittelers Lyrik: „Extramundana" (1882), das heißt „Außerweltliches", vom Dichter bestimmt als „Gedichte, welche das Dasein zum Gegenstande haben", „Literarische Gleichnisse" (1892), „Glockenlieder" (1906), bleibt





Konr. Ferd. Meyer — Gustav Freytag

Nach Originalradierungen von Karl Stauffer, Bern





Felix Dahn — Theodor Fontane

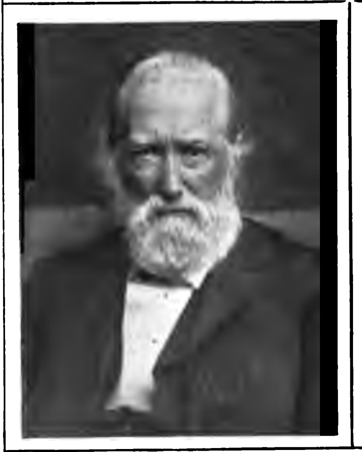
Nach photographischen Aufnahmen





Gottfried Keller Wilhelm Raabe

Nach photographischen Aufnahmen





Theodor Storm Marie v. Ebner-Eschenbach

Nach photographischen Aufnahmen

wie die „Balladen" (1895 zuerst unter dem Namen Spitteler) vorwiegend lehrhafte, gern satirische Gleichnispoesie. Mit all ihren schweizerisch-sprachlichen, Kellerischen und sonstigen barockbildlichen Eigenheiten packt sie noch einmal das Epos „Olympischer Frühling" (1900—1904) zusammen. In vier Abteilungen (Die Auffahrt; Hera die Braut; Die hohe Zeit; Ende und Wende) wird das Aufkommen des neuen Göttergeschlechts nach dem Sturze des alten (Kronos) vorgeführt. Im Kampf um die Weltherrschaft (die „Amazonenkönigin" Hera) verdrängt Zeus, die Macht, Apollo, die Schönheit. Doch Zeus' Sohn Herakles, der Genius als Bezwinger aller Ungeheuer, bereitet „die Wende" vor. Auch dieser olympische Philosoph wußte sich zu den Niederungen der heimatlichen Erzählung („Konrad der Leutnant" 1898 „eine — tragische — Darstellung"), sogar zu Feuilletons („Lachende Wahrheiten" 1898) herabzulassen. Nach seiner „Imago" (1906), dem Bilde des aus Eigenwilligkeit und Krankhaftigkeit werdenden Genies, hat der Wiener Dr. Freud (S. 619) seine „Zeitschrift für Psychoanalyse" betitelt.

Die Reihe der deutschen Erzähler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei denen es offensichtlich ist, daß sie aus der Not, nicht mehr „Dichter" für sich selbst sein zu dürfen, eine Tugend machen, eröffnet der Schleswiger Theodor Woldsen Storm (14. September 1817 bis 4. Juli 1888), Sohn einer wohlhabenden patrizischen Juristenfamilie der kleinen, alten Seehandelstadt Husum. Keiner von ihnen wurzelt noch so völlig in der lyrischen Lebensstimmung und traumhaften Weltansicht der Romantik wie dieser Husumer Rechtsanwalt (spätere preußische Amtsrichter), der sich aus der stillen, hochschwarzgegiebelten Nebelstadt „am grauen Strand, am grauen Meer" das „Vaduz" Klemens Brentanos (s. o. S. 338) machte. Mit seinen nahen Landsleuten, den auf ihren Gebieten der Romantik entwachsenden klassisch-philologischen Brüdern Tycho und Theodor Mommsen, trat er 1843 in einem gemeinsamen „Liederbuch dreier Freunde" noch einmal als Ritter der Romantik gegen ihre jungdeutschen Zerstörer auf den Plan, für Eichendorff gegen Gutzkow. Sie wiesen auf Mörike, an dessen „Maler Nolten", wie an Stifter Storm zum Erzähler geworden ist. In „Sommergeschichten und

Liedern“ (1851) glaubt er noch seine Lyrik nur als Zwischengericht zwischen kleinen Novellen, „Novelletten“, dem Publikum darbieten zu dürfen, wie später noch in „Zerstreuten Kapiteln“ (1870—1876), in denen Nummer 4 „Die neuen Fiedellieder“ jene Frühzeit wieder auffrischen. Die Dänennot des Anfangs der fünfziger Jahre, die Selbsthilfe der Schleswig-Holsteiner und ihre Niederlage bei Idstedt 1850 machten Storm zum Vaterlandsdichter. Ihr brachte er seine Stellung zum Opfer und trat zunächst am Kreisgericht in Potsdam in preußische Dienste. Jetzt, 1853, wagt er sich mit seinen „Gedichten“ allein hervor.

Inzwischen hatte die Novelle „Immensee“ aus jener ersten Veröffentlichung solchen Beifall gefunden, daß Storm sich zum ausschließlichen Pfleger dieser Dichtgattung berufen glaubte und in ihr die „höchste Kunstform“ sah: Gleich dem Drama „duldet sie nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst“. Ähnlich wie Heyse (s. o. S. 478) „verlangt er zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert“. Politischer und literarischer Freund der Münchner, schon durch seinen Lübecker Schulgenossen Geibel und seinen Berliner Verkehr in der Potsdamer Zeit, verband er sich, auch in literarischen Briefwechseln, mit Keller und Heyse zu einem Dreidichterbund der Novelle, wie das alte Rom in der Elegie einen solchen besaß.

In diesem „Triumvirat“ fällt Storm jedenfalls die ausgesprochen elegische Seite zu. Der weiche, umflorte Trauerklang, die verhaltene Lebensklage der Entsagung nicht zueinander gelangender oder voneinander gerissener Liebender, die aus der ersten Erfolgsnovelle „Immensee“ tönt, kennzeichnet Storms Eigenart als Dichter nach Ton, Stil und Erfindung. „Der neue große Komponist, durch welchen Eichendorffs wunderbare Lyrik zuerst in der Musik ihren Ausdruck erhalten hat“ — Storm meint damit damals: Robert Schumann — hat es ihm angetan. Mit schroffer Abweisung des tragenden Glaubensgrundes in ihrem „katholischen“ Dichter liebäugelt der friesische „Vernunftdulder“ durch sein ganzes poetisches Schaffen mit „dem Abgrund dieser Lieder“. In diesem Abgrund versank aber nicht bloß des „neuen Komponisten“ poetisch-musikalischer Führer, der „Kapellmeister

Johannes Kreisler“ (s. o. S. 250), sondern schließlich er, Schumann, selbst. Der Schwermutswahnsinn lauert im Hintergrunde dieser traumhaften Entsagungs-, Entreißungs- und Entwurzelungsliebesgeschichten, die alle den Spruch auf dem Geigenkasten des „alten Vetters“ auf der Hallig zum Leitwort haben könnten: „Im eigenen Herzen geboren, — Nie besessen, — Dennoch verloren.“ Die echt Schumannsche Stimmungskunst darin wird zu stark und einseitig von den abgerissenen Lauten der Poesie bestritten: erstens aus den blassen Andeutungen, aus denen man sich die eigentliche Geschichte zusammenlesen muß. Diese ist ja immer nur die Zugabe einer alle Gebiete der Heimatsnatur des Dichters umspielenden Prosalyrik. Zweitens aus beklemmenden „Vorgesichten“ und hoffnungslosen Nachgesichten; drittens aus dem eigentlichen E. T. A. Hoffmannschen Spuk.

Zu dem gehört hier auch der sonnenhelle „Mittagszauber“ irrer Liebe, von dem schon die Alten in ihren Sirenenmärchen zu erzählen wußten. Die lauten Bewunderer dieser Kunst der poetischen Gestaltung des Liebesgrams in den letzten, ihm sonst so wenig Verständnis entgegenbringenden Jahrzehnten wären wohl die ersten gewesen, die im Leben für die traurigen Helden solcher Geschichten nicht mehr als ein verächtliches Lachen übrig gehabt hätten. Und zwar nicht bloß im stillen und vielleicht mit Recht! War es nicht Pflicht, „die Schmerzen derer, denen Balsam zu Gift ward“, auf „die tausend Quellen neben den Durstenden in der Wüste“ zu weisen, die ihr „umwölkter Blick“ nicht gewahrt? So der Dichter, der nur einen Werther schrieb, in seinem späteren Schaffen! Statt dessen wurde die üble Kunst, allzu weich geschaffene Herzen inmitten einer seelenlos roh auf sie einstürmenden Zeit poetisch völlig außer Rand und Band zu bringen, von immer weniger berufenen Nachahmern allenthalben feilgeboten und zum Gift der Zeitschriften und Leihbibliotheken gemacht. Schließlich verschwand das Poetische, der lyrische Oberton, jenes bei Storm so gern tatsächlich ertönende geheime Singen und Klingen völlig. Das „hysterische“ Gift allein in nüchtern prosaischer Zubereitung, mit aller Gemeinheit und Oberflächlichkeit der Modenwelt versetzt, ist übrig geblieben. Namentlich auf dem Theater! Noch immer ist es üblich, so stim-

mungslos oder häßlich verstimmend die dabei erzielten Eindrücke sein mögen, bei ihnen von „Stimmung“ zu reden.

Am reinsten und erfreulichsten wirkt Storms besondere Dichtergabe dort, wo sie sich auf dem gesunden Kern- und Ausgangsgebiete der ihr zugrunde liegenden Menschenart hält, nämlich auf dem Boden des „trauten Heims“. Dessen Zauber weiß sie wie keine andere zu würdigen und in verklärten Glanz zu tauchen. Seine Kindergeschichten, seine „Häwelmanns“, wie man sie alle nach der ersten von ihnen („Der kleine Häwelmann“ 1849) bezeichnen kann, sind der deutsche Ausdruck jenes nordischen Märchenerzählertalents für die gebildete Kinderstube. Der Storm auch örtlich so nahestehende Däne Andersen hatte es damals eben zum Entzücken beider Welthälften bewährt. Hier entfaltet sich auch ungehemmt der Stormsche Humor, wie noch in der Geschichte von der Puppenspielertochter „Pole Poppenspäler“ (1874). Später, so in der tragikomischen Vorführung des vereitelten Selbstmords vom „Bötjer Basch“ (1885), fällt er leicht ins Quälende und Gequälte. Doch geht auch der Schwermutszug in Storm auf die Kinderstube zurück. Der Tod eines geliebten Schwesterchens soll den Dichter in ihm geweckt haben. Die Störung seines 1847 begründeten häuslichen Glücks durch den Tod seiner ersten Frau (1865) vertiefte jenen Zug. Auf Rückerts Lied „Aus der Jugendzeit“ (was die Schwalbe sang —) begründete er damals die musterbildliche und im weiten Kreise wirksamste seiner Entsagungsnovellen „In St. Jürgen“ (1867): „|: O wie liegt so weit, :| — was mein einst war.“ „|: Als ich Abschied nahm, :| — waren Kisten und Kasten schwer; — |: als ich wiederkam, :| — war alles leer.“ Das häufige Anklopfen Verstorbener in seiner Dichtung, die „Stimmen der Stille aus weiter Ferne“, die er selbst im lärmenden Kreis der Freunde hört, erklären sich daraus: „Begrabe nur dein Liebstes!“ Das Wagnis der zweiten Ehe und die Frage der Stiefmutter, die erst das Leid und die eigene Mutterschaft löst, behandelt so (1873) gleichfalls aus der Erfahrung die Novelle „Viola tricolor“ (der botanische Name für „Stiefmütterchen“). Noch ein überraschender Durchblick der „Sonne Homers“ in der Künstler- (Nacktheits-) Novelle „Psyche“ (1875)! Dann vergräbt sich Storms Novellistik am Schluß in die ihr sehr entgegenkommenden Wolken der aus Frankreich eindringenden Verzweiflungsromane: von Vererbung, Trunksucht, Geistesstörung, unheilbarer Krankheit und ihrem „Recht auf den Tod“, gesellschaftlicher Ausstoßung durch den Makel des Zuchthauses (von „Carsten Curator“ 1877 bis „Ein Doppelgänger“ 1887). Storm sucht dabei freilich ängstlich von ihrem nicht bloß die Poesie vernichtenden, nihilistischen Naturalismus abzurücken. Besonders auffallend berichtigt ihre starre Vererbungslehre die lebendige

Wirklichkeit in „Hans und Heinz Kirch“ (1881/82). Ihr barbarisch hoffnungsloses Recht auf Tötung vorgeblich unheilbarer Kranker widerlegt „Ein Bekenntnis“ (1887).

Seitdem weiß Storm seine Geschichten in wilde düstere Zeiten der Vergangenheit zu verlegen, während er früher nur gelegentlich in die zierlich würdevolle des Rokoko novellistische Abstecher machte. Die weiche Porzellankunst und poetische Empfindsamkeit zog ihn an. Dabei tut sich der alte achtundvierziger „Heckerhut- (Demokratenhut-) Träger“ an der Schwarzmalerei von Junkern und Pastoren gütlich. In das Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges führte (bereits 1875) die Geschichte eines Künstlers, der seine adelige, ihm von ihren rohen, selbstsüchtigen Brüdern vorenthaltene Geliebte als Frau eines finsteren Bußpredigers wiederfindet. Er knüpft das Verhältnis wieder an, muß aber dabei ihr gemeinsames Kind ertrinken sehen. Dies Motiv ist aus Goethes Wahlverwandtschaften (s. o. S. 188). Daher der Titel, nach der Deutung der Zeichen unter einem alten Bilde c. p. a. s. als: culpa patris „A q u i s s u b m e r s u s“, das heißt durch die Schuld des Vaters in den Wassern versunken.

Ähnliche Böse-Junker-Geschichten sind „Eekenhof“ (1879) und „Ein Fest auf Haderslevhus“ (1884/1885), letztere aus dem 14. Jahrhundert mit dem grausigen Schlußeindruck der Hochzeit einer Toten. Einen abergläubischen Pastor des 17. Jahrhunderts, der durch seinen Hexenwahn (vgl. jedoch o. S. 430) seinen Sohn um sein Glück mit einem edlen reichen Bauernmädchen bringt, führt „Renate“ vor (1877/1878). Den Schicksalsglauben der Zeit König Karls XII. von Schweden gestaltet der gänzlich in der andeutenden Erzählungsweise versinkende novellistische Schlüssel „Zur Chronik von Grieshus“ (1883/1884). Zuletzt beschäftigten ihn die abergläubischen Sagen der Meeresanwohner vom „S c h i m m e l r e i t e r“ (letztlich Gott Wodan), der sich vor Sturmfluten als Gefahrankündiger sehen läßt. Sie deutet Storms letztes Werk (1888): die tragische Geschichte des Untergangs eines um die Schutzwehr gegen das Meer ebenso verdienten wie verkannten Deichgrafen Hauke Haien mit Weib und Kind in der Sturmflut von 1753.

Wie in der deutschen Literatur immer allzu weit getriebene

Einseitigkeiten unmittelbar neben sich ihren ausgleichenden Gegensatz gefunden haben, so auch noch die zerfließende Schwermut der Stormschen dichterischen Erzählungsweise in dem knorrigen Humor des Braunschweiger Gerichtschreiberssohnes Wilhelm Raabe (8. September 1831 bis 15. November 1910). In diesem dichterischen Selbstbildungsmanne, der sich unter schwierigen, dann widrigen Umständen vom Buchhandlungslehrling zum geistigen Überwinder einer ihn ablehnenden Zeit emporlas und -schrieb, hat die deutsche Literatur noch einmal einen der ihr eigentümlichsten Schriftsteller vom Schlage eines Wolfram und Jean Paul hervorgebracht. Ganz besonders bei Raabe ist die moderne Prosaerzählung, wie sie die regelmäßig erscheinende Presse und Leihbücherei in Pflege genommen hat, nur der Notbehelf, sein sonst in ihr schwer unterzubringendes literarisches Selbst loszuwerden: „Ich weile in der Minute und springe über Jahre fort; ich male Bilder und bringe keine Handlung; ich breche ab, ohne den alten Ton ausklingen zu lassen: ich will nicht lehren, sondern ich will vergessen, ich — schreibe keinen Roman." So erklärt der Dichter bereits in seinem Erstlingswerk „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857). Seinen Namen versteckt er hinter den volkstümlichen Rufnamen des Vogels und die lateinische Übersetzung von Rabe humoristisch als „Jakob Corvinus". Das Sinnbild seines Titels deutet bereits an, daß sein Humor das ganz Geringe, Unbeachtete aufzeichnenswert findet: „Ich liebe in großen Städten diese älteren Stadtteile mit ihren engen, krummen, dunkeln Gassen, in welche der Sonnenschein nur verstohlen hineinzublicken wagt; ich liebe sie mit ihren Giebelhäusern und wundersamen Dachtraufen, mit ihren alten Karthaunen und Feldschlangen, welche man als Prellsteine an die Ecken gesetzt hat", mit ihren Weihnachtsmärkten, Dachstuben und kleinen goldgelben Kanarienvögeln, die als „treue Boten mit angebundenen Zettelchen zwischen den befreundeten Wohnungen hin und her flattern". Es ist dieselbe Umwelt, die damals der Raabe auch in der Selbstausbildung geistesverwandte Münchner Maler Karl Spitzweg in seine spitz gepinselten Bilderchen brachte, für die lange Zeit gleichfalls nur Männer wie Schack Augen hatten. Sie sind mit jenen Raabeschen humo-

ristischen Figuren aus der „Biedermeierzeit" bevölkert, wie sie später ein sich selbst zu ihr bewußt in Gegensatz stellendes Geschlecht mit bedenklichem Spott bezeichnete. In einer solchen Dachstube im brick court (Ziegelhof) habe Oliver Goldsmith, von seiner Wirtin wegen rückständiger Miete eingesperrt, sein unsterbliches Idyll vom Landprediger von Wakefield geschrieben, Rousseau seine glühendsten Bücher. Jean Paul lernte Siebenkäs, Wuz und das Leben Fibels zeichnen, Meister Boz die Geister, die den alten Scrooge über die Weihnachtswelt leiteten.

In einer solchen schreibt nun auch der Dichter, der damit gleich seine Lehrmeister angibt, als „Hans Wachholder aus dem Pfarrhause" seine Jugenderinnerungen: wie „man (nach dem Volkswort) dumm wird vom Mondschein" (der Phantasie), wie er dadurch vom sicheren Wege abgekommen sei, aber „im Strome des Lebens kämpfen gelernt hat, ... bis er endlich nach langem Umherschweifen in der Welt hervorgeht aus dem Kampf, ein ernster, sehender Mann, der Freund seines Freundes und dessen jungen Weibes". Wachholder gibt damit das Leitwort für die gesamte dichterische Tätigkeit seines Verfassers, der niemals eigentliche Liebesgeschichten, „Romane", hat schreiben wollen, sondern solche des Lebenskampfs, verklärt durch die geistige Liebe, die ihren menschlich schönsten Ausdruck in Freundschaft und Erziehung findet. Er ist zugleich der Chronist der Sperlingsgasse und ihrer hervorragenden eigentümlichen Menschen, des „Karrikaturenzeichners Ulrich Strobel", des „aus Bier, Romantik und Politik" zusammengefügten Dr. Wimmer nebst seinem Hunde „Rezensent" (vgl. Goethe: „Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent!"). Denn nach Strobel „wird jeder Mensch mit irgendeiner Eigentümlichkeit geboren, die, wenn man sie gewähren läßt, was gewöhnlich nicht geschieht, sich durch das ganze Leben zu ranken vermag, hier Blüten treibend, dort Stacheln ansetzend, dort — von außen gestochen — Galläpfel". Fügen wir dazu noch „Asmus, der alles Seinige mit sich herumträgt", den guten Wandsbecker Matthias Claudius (S. 23 f.), in dessen Namen die Chronik beginnt, so haben wir alles beisammen, was Raabe während seiner langjährigen, vielbändigen Wirksamkeit kennzeichnet

„Es ist eigentlich eine böse Zeit", so beginnt er. „Das Lachen ist teuer geworden in der Welt, Stirnrunzeln und Seufzen gar wohlfeil." „Der Zug des Todes" (ein von der Zeitmalerei wohlfeil aufgegriffenes Bild in der Berliner Nationalgalerie) zieht vorüber mit Vorliebe für den „Mann der Arbeit" und die „Geschöpfe der Nacht". „Nur dem Spötter mit dem faden Lächeln auf den Lippen mag er ausweichen." Den Auswanderern aus der Sperlingsgasse wird über das große Wasser die Lehre mitgegeben: In der „Biegsamkeit des Nationalcharakters, der so leicht sich fremden Eigentümlichkeiten anschmiegt und unterwirft," liegt „in diesem Augenblicke vielleicht allein die welthistorische Bedeutung Deutschlands". Deutschland bleibe deshalb doch „das Vaterland" schlechthin, „the fatherland", wie es der Spott der Engländer bezeichne. „O, ihr Dichter und Schriftsteller Deutschlands, sagt und schreibt nichts, euer Volk zu entmutigen, wie es leider von euch, die ihr die stolzesten Namen in Poesie und Wissenschaften führt, so oft geschieht! Scheltet, spottet, geißelt, aber hütet euch, jene schwächliche Resignation, von welcher der nächste Schritt zur Gleichgültigkeit führt, zu befördern oder gar sie hervorrufen zu wollen" ... „sei gegrüßt, du großes, träumendes Vaterland, sei gegrüßt, du kleine, enge dunkle Gasse, sei gegrüßt, du große, schaffende Gewalt, welche du die ewige Liebe bist! Amen! Das sei das Ende der Chronik der Sperlingsgasse".

Der „neue Jean Paul", der sich auf diese Weise sich und seine Zeit kennzeichnend ankündigte, hat im Gegensatz zum alten gerade nur mit seinem Erstlingswerk Erfolg beim großen Publikum gehabt. Statt sich darauf zu beschränken, ihn auszubeuten, wie es von diesem allzeit erwartet wird, ging Raabe — jetzt unter seinem wirklichen Namen — zu geschichtlichen Erzählungen über, schon mit manchen bitteren Zeitbezügen. „Nach dem großen Kriege" (1861) behandelt in zwölf Briefen aus der Erhebungszeit gegen Napoleon nach dem spanischen Aufstande 1809 die Idee des Reichsneubaus, wie sie sich damals in den Köpfen der „Fritz Wolkenjäger", der „Schulmeisterlein hinter den Bergen" gestaltete. „Der heilige Born" (1861), das ist das nach dem Augsburger Religionsfrieden 1555 üppig aufblühende Modebad des Reformationsjahrhunderts Pyrmont, gemahnt an die vornehme Sittenpest, die damals von Baden-Baden ausströmte und (1867) Fr. Th. Vischer zu seinen „Epigrammen aus Baden-Baden" anregte. Demgegenüber soll „Unseres Herrgotts Kanzlei" (1862) den altlutherischen fromm-ehrbaren Geist aufrufen, der der Stadt Magdeburg wegen ihres Widerstandes gegen das „Augsburger Interim" diesen Beinamen verschaffte, als Moritz von Sachsen zur Vollstreckung der Reichsacht (1550) gegen sie heranrückte. Kürzere sind in Sammlungen vereinigt, unter denen wir „Ferne Stimmen"

(1865) hervorheben wegen ihrer Raabeschen Lehre, daß unhaltbar und unheilbar gewordener Haß nur durch die Liebe gelöst werden könne. Es sind: 1. „Die schwarze Galeere“ aus der Zeit der niederländischen Geusenkämpfe gegen Spinola; 2. „Eine Grabrede aus dem Jahre 1609“, gehalten in der Ulrichskirche zu Magdeburg von dem Magister Aaron Burkhart auf Georg Rollenhagen (Bd. I, S. 415 f.); 3. „Das letzte Recht“, Reichskammergerichtsprozeß zur Zeit des spanischen Erbfolgekrieges; 4. „Holunderblüte“, die dadurch erweckte Erinnerung eines Arztes Hermann aus dem „Hause des Lebens“, das ist der Prager Judenfriedhof. Auf ihm hatte er ein Judenmädchen kennen gelernt, Jemima, das starb, weil „ihr Herz zu groß ward in der engen Welt und darum zersprang“. „Sie war in der Dunkelheit geboren und sehnte sich nach dem Licht: viele große Männer aus allen Völkern sind darum gestorben; weshalb sollte darum nicht auch ein armes Judenmädchen sterben?“

Deutlicher gegen seine eigene Zeit wird der inzwischen (1862) aus seiner Heimat nach Stuttgart verzogene Dichter in seinem Lebenskampfbuche „Die Leute aus dem Walde, ihre Sterne (!), Wege und Schicksale“ (drei Bände 1863). Er gibt darin seinen „Wilhelm Meister“. Nur daß sein Lebensschüler, der am Schlusse gleichfalls Arzt wird, den nach ganz anderer Seite sinnbildlich weisenden Namen Robert Wolf führt, „der letzte und beste der roten Wölfe“! Nicht die ergebnislose Kunstleidenschaft, sondern die fressende Gier im damals „neu“ als Lebensinhalt „offenbarten“ Kampf ums Dasein soll dem in ihn eintretenden, schließlich auswandernden Jüngling in richtige Beleuchtung gerückt werden. „Die schöne Kunst“ in dieser Umgebung ist die Heuchelei. Sie erklärt dem Unbefangenen der Humorist Fritz Fiebiger: „Studiere sie! es gibt kaum einen größeren Genuß als die Entlarvung eines echten Heuchlers.“ Und ein solcher erscheint bei Raabe wie in der Welt anders als das wohlfeile „Urbild des Tartüff“ dieser Zeit. Ihre falsche Wissenschaft, von der der Schüler zurückgehalten werden muß, ist die „Verspottung der Sterne“ durch ihre „führenden Geister“, das heißt wohl: der überirdischen, in Harmonie miteinander auskommenden Weltleuchten auf den dunkeln Gassen. „Gib acht auf die Gassen! Blick auf zu den Sternen!“ „Die (wahre) Wissenschaft ist auch Liebe. Beide blicken umher im Streben, Suchen und Sehnen nach den Sternen.“ Sie versinnbildlichen die

beiden hellen Fenster des Philosophen in der dunkeln Gasse. Der Sternkundige Heinrich Ulex auf seinem Wartturm ist ihr Lehrer: „Die Sterne bleiben über den Wolken stehen“, auch wenn man sie nicht sieht. „Die Sterne wandeln ihren Weg und achten auf alle Menschen. Wenige der Erdgeborenen kümmern sich darum.“ „Ein Messer wetzet das andere und ein Mensch den andern“ (dies Motto, Sprüche Salomonis 27, 17, ist dem Buche vorgesetzt). „Die Sterne aber bringen Messer und Menschen zusammen. Nach den Sternen zu sehen, wenn die Kämpfer aufeinander dringen und die Klingen aneinanderschlagen, ist gut und nützlich und ein Zeichen nicht gemeinen Geistes. Das lehren die Leute vom Walde.“

Das Sinnbild für die Unentbehrlichkeit des Aufblicks zur höheren Welt, die der idealistische Dichter seiner im Materialismus versinken wollenden Zeit predigt, ist im nächsten Werke nicht mehr der hochfliegende antik platonische Glaube an geheime Beziehung der Menschen zu den Sternen. „Der Hungerpastor“ (1864), ein spät, erst im neuen Jahrhundert zur Berühmtheit gelangtes Werk Raabes, wählt dies Sinnbild näher liegend an der materialistischen Tatsache des Hungers. Die Schillerschen Verse am Schlusse des Horengedichtes „Die Taten der Philosophen“ haben ihm vorgeschwebt: „Einstweilen bis den Bau der Welt — Philosophie zusammenhält, — Erhält sie das Getriebe — Durch Hunger und durch Liebe.“ Diesen Hunger geistig zu fassen, diente ihm nicht bloß das biblische Wort (5. Mose 8, 3; Matthäus 4, 4): „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, sondern von jedem Worte, das aus Gottes Munde geht.“ Er hatte an den „Kabiren“ der klassischen Walpurgisnacht im zweiten Teil des Faust, den „sehnsuchtsvollen Hungerleidern nach dem Unerreichlichen“, eine Handhabe, um die zugrunde liegende Schellingsche Philosophie jener „Gottheiten von Samothrace“ kennen zu lernen: Sie leiten vom Tiefsten zum Höchsten, vom Hungertrieb zu Gott. Der romantisch in der Natur schwärmende Pantheismus dieses Philosophen kennzeichnet denn auch ausgeprägt den Helden des Buches, der „mit Gras und Baum, mit dem lieben Gott, mit jedem Vogel, jeder bunten Mücke, jedem glänzenden Käfer auf Du und Du steht“ in dem Alter, „wo man

Pantheist in der lautersten Bedeutung des Wortes ist". Es ist der arme Schusterssohn Hans Unwirrsch, der diesen Kabirenweg des Hungers bis zu seinem Glück auf der Hungerpfarre in Grunzenow in Pommern geführt wird: „O Vater, Vater, es ist schwer, ein rechter Mensch zu sein und jedem Dinge ein rechtes Maß zu geben. Wer aber mit der Sehnsucht danach in der Tiefe geboren wird, der wird doch eher dazu kommen als jene, welche zwischen Gipfel und Niederung erwachen, und welchen das Oben wie das Unten gleich unbekannt und gleichgültig bleibt. Aus der Tiefe steigen die Befreier der Menschheit; und wie die Quellen aus der Tiefe kommen, das Land fruchtbar zu machen, so wird der Acker der Menschheit ewig aus der Tiefe erfrischt. O Vater, der Mensch hat doch nichts Besseres als dies schmerzliche Streben nach oben ... durch dasselbe richtet er sich aus aller Leibeigenschaft des Staubes auf ... Ich bin meinen Weg in Schmerzen gegangen, aber ich habe die Wahrheit gefunden: ich habe gelernt, das Richtige von dem Echten, den Schein von der Wirklichkeit zu unterscheiden. Ich fürchte mich nicht mehr vor den Dingen; denn die Liebe steht mir zur Seite. Vater, segne deinen Sohn und bitte für ihn, daß der Hunger, der ihn bis hierher geleitet hat, ihn nicht verlasse, so lang er lebt."

Den Gegensatz zu diesem echten Hungertriebe und dem festen, innerlichen Glück, zu dem er führt, vertritt ein andersartiger „Tiefenmensch", der nach den Scheingütern der Welt hungernde Sohn des benachbarten Trödlers Samuel Freudenstein. Dieser, Moses, wird unter dem Namen „Théophile Stein" ein zeitweiliger Irrstern der großen Welt, die er mit einem Buche über den Weltgeist, mit Vorträgen über Rechte und Pflichten der menschlichen Gesellschaft zu blenden weiß. Aber für sich selber, für sein wahres Glück hat er nichts von seinem Geflunker. Er lebt, ein überfeinerter Veitel Itzig (s. o. S. 424), in Paris glänzend verachtet. In der rührenden Schilderung des wirklichen Hungers bei dem schwindsüchtigen Armenlehrer Karl Silberlöffel kommt aber auch die realistische Kehrseite dieser Hungerphilosophie zum Ausdruck. Es ist aber doch ihr Verdienst, daß es heute in Deutschland solcher Aufrufe an ihre Verächter durchaus nicht mehr bedarf, wie sie damals noch nötig schienen: „Noch lange Zeit werden diese Herren

die Volkslehrer als ihre Feinde betrachten und es als eine höchst abgeschmackte lächerliche Forderung auffassen, wenn böswillige Idealisten verlangen: ein hohes Ministerium möge seinen Feinden Gutes tun und sie zum wenigsten anständig kleiden und notdürftig füttern."

Überhaupt beginnt der Zweifel, dem der Hungerpastor in seiner Philosophie eine so wichtige Stelle einräumt, damals dem Verfasser selber arg zuzusetzen. In einer kürzeren Erzählung (von 1865) „Die drei Federn" — die in Jean-Paulscher Einkleidung abwechselnd die Geschichte schreiben — möchte er ihn fast zu einer humoristischen Verflüchtigung der Erziehungslehre der „Leute aus dem Walde" veranlassen. Der ideale Erzieher des Sprößlings einer verratenen ersten Liebe, ein Advokat Dr. Hanemann, soll hier am Schluß erst selber erzogen werden, und zwar zum „praktischen Menschen". Die Gegenerziehung durch den materialistisch gewitzigten Ellbogen-Nützlichkeitsmenschen der Zeit wird näher, freilich auch bissiger erwogen. In den „Leuten aus dem Walde" führte er den kennzeichnenden Namen „Schminkert". Jetzt heißt er „Pinnemann": „Ist es nicht Pinnemann, die blasse, froschkalte, kahle, pomadisierte, nüchterne Unverschämtheit, welche überall bereitsteht, um, wie mein Pinnemann sich treffend ausdrückt, unmotivierter Begeisterung und Aufgeregtheit den Hut anzutreiben? — Ist es nicht Pinnemann, welcher überall die besten Plätze einnimmt, Pinnemann der Claqueur, Pinnemann der Cliqueur?" Es sind die beiden französischen Grundbegriffe der Erfolgmache, claque und clique, die das zweite Kaiserreich damals nach Deutschland verpflanzt. „Wenn es eine zweite Vorsehung gäbe, müßte man sie Pinnemann nennen. Pinnemann selbst hält sich für die einzige und alleinige Vorsehung und setzt sein jämmerliches Ich stets auf den höchsten Stuhl im Mittelpunkt aller Dinge."

In dem dreiteiligen Romane von 1868 „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge" kommt die Ernüchterung des Idealisten durch die „Pinnemanns" zu ingrimmig ergreifendem Ausdruck. „Wenn ihr wüßtet, was ich weiß, sprach Mahomet, so würdet ihr viel weinen und wenig lachen", lautet das Motto. Im Vorwort wird geraten, Abu Telfan, das Tumurkierland und das Mondgebirge, von dem der Held Leonhard Hagebucher zurückkehrt, nicht auf der Karte zu suchen. Wir haben also wohl den „von seinen Idealen zurückgekommenen" Verfasser in ihm zu sehen. Der Afrikareisende Hagebucher hat während der zehn Jahre seiner Abwesenheit alles, was ihm forthelfen könnte, vergessen und will Steine klopfen. Die Philister in seiner Heimat Bumsdorf, die nichts mit ihm anzufangen wissen, sind das zeitgenössische Publikum. Unter „Bums"

versteht der Norddeutsche ein gemeines und geschmackloses Unterhaltungslokal. „Als die Bagarraneger ihn an die Leute vom Tumurkierlande verkauften, kam er wahrlich nicht zum ersten Male als Handelsartikel auf den Markt der Welt." Das heißt, er war es immer schon in dieser seiner Heimat. „Das germanische Spießbürgertum fühlte sich dieser fabelhaften, zerfahrenen, aus Rand und Band gekommenen, dieser entgleisten, entwurzelten, quer über den Weg geworfenen Existenz gegenüber in seiner ganzen Staat- und Kommunalsteuer zahlenden, Kirchstuhl gemietet habenden, von der Polizei überwachten gloriosen Sicherheit." „In dem Lande zwischen Vogesen und Weichsel herrscht ein ewiger Werkeltag, dampft es immerfort, wie frischgepflügter Acker ..." Die Trösterin unseres Reisenden ist Frau Klaudine Fehleysen, „unsere liebe Frau von der Geduld", zu der solche Leute, wie er, „kommen, um auf die Tropfen zu horchen, die von dem zerbrochenen nutzlosen Rad ihrer Mühle klingen". Der Glücklichste, der Schuldloseste wird immer derjenige sein, welcher so vollständig in den Traum gerettet wird, wie sein drolliger Begleiter, der Schneider Täubrich Pascha. „Wem es aber nicht so gut zuteil wird, der rette sich selber in jenen Egoismus —" der Bedürfnislosigkeit des Spinoza, „welcher den Nächsten ungeschoren läßt und sich sein Nest aus den Federn, Flocken, Grashalmen und Sprossen baut, die zum freien Gebrauch in der Welt ausgestreut liegen". Raabes trüber Humor gelangt damals zu der Erkenntnis: „Wohin wir blicken, zieht stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft aus dem Philistertum und wird von dem alten Riesen, dem Gedanken, mit dem er ringt, in den Lüften schwebend erdrückt, wenn es ihm nicht gelingt, zur rechten Zeit wieder den Boden, aus dem er wuchs (das Philistertum), zu berühren."

Der Ausweg des Dichters, „der von vielem Gebrauch macht, was andere Leute verachten", ist die damals nach dem Tode des Philosophen (1860) übrigens schon stark (vgl. o. S. 311 f.) in Aufnahme gekommene Schopenhauersche Philosophie. Ihr Ausdruck wird ihm der Leichenkarren aus der Pestzeit, der „Schüdderump" (Schüttherum), den er zum Titel seines nächsten dreibändigen Romanes (1870) machte. „So ist mir der Schüdderump allmählich zum Angelpunkt eines ganzen tiefen und ausgebildeten philosophischen Systems geworden. ... In mancherlei Glanz und Licht sah ich seinen Schatten fallen, in allerlei Flöten- und Geigenklang vernahm ich sein dumpfes Gepolter und manch einen herzerfrischenden braven Wunsch, aber auch verschiedenes andere wurde ich von der Seele los, indem ich wie jener kleine

schwarze Mann (der Führer des Schüdderump, im letzten Sinne: der Tod) die Kette aushob, den Karren überkippte und die Last hinabrutschen ließ in die große, schwarze, kalte Grube, in der kein Unterschied der Personen und Sachen mehr gilt." Zwei melancholische Stätten schildert der Dichter als die eigentlichen Lichtpunkte in dieser Welt des bösen falschen Scheines, die sich um sie herum- und zwischen sie durchschiebt.

Die erste ist das Siechenhaus zu Krodebeck am Harze, in dem als „Burgfrau" die alte Hanne „Allmann" (pantheistisches Sinnbild!) waltet, „wie je eine Norne unter dem Zeitenbaum von Uderborn". Mit ihr in steter Fühlung und Verbindung steht die zweite, der dortige alte Edelsitz, der „Lauenhof", nach Raabes immer wieder vorgebrachter und angewandter Lehre, daß „Ausnahmestellungen" in der Gesellschaft, mögen sie sich auch äußerlich noch so fern scheinen, innerlich einander nahe stehen. Auf ihm lebt „wehrlos, aber stark und unüberwindlich", wie der Friede der geheimnisvoll rauschenden großen Wunderesche im Siechenhause, die Kraft des alten germanischen Herrentums, verkörpert in dem letzten Ritter, den er beherbergt, dem alten „Chevalier von Glaubigern". Tyrannisiert wird der Lauenhof von der alten Gouvernante, dem Fräulein Adelaide, Klothilde Paula von St. Trouin, einer „Dame, welche eigentlich berechtigt war, Byzanz zu regieren und den Sultan Mahmud II. (den Eroberer Konstantinopels 1453) für einen niederträchtigen Usurpator zu erklären".

Die wirkliche Herrin ist die verwitwete Adelheid von Lauen, die ihrem Sohne, dem von Fräulein von St. Trouin erzogenen Junker Henning, versichert, durch den alten Ritter „eine große Dame, eine sehr große Dame geworden zu sein und auch ihren Harnisch zu tragen". Zwischen dem Junker Henning und dem auch auf dem Lauenhofe erzogenen Kinde des Siechenhauses, der von Mutter Allmann dereinst zum Leben geretteten Tonie Häußler, entspinnt sich nun der dünne Liebesfaden, der auch diesen Roman Raabes zusammenhält. Die vaterlose, der Mutter beim Eintritt in die Welt beraubte Waise hat Gaben, die „der Mitgift eines Königskindes gleich zu achten, aus dem tiefsten reichsten Grunde der Welt stammten". Niemand hat ein Recht auf sie. Ihr abenteuernder Großvater, ein Barbier aus Krode-

beck, der es in Wien zum reichen Manne und großen Herrn gebracht hat, Dietrich Häußler, jetzt „Baron von Haußenbleib", erscheint plötzlich und macht sein Recht auf die liebenswürdige, schöne Enkelin geltend. Dietrich Häußler ist eine jener Gegensatzfiguren des Erfolges in der Scheinwelt, die seit den „Leuten aus dem Walde" für Raabe kennzeichnend bleiben. „Er hatte gesiegt und triumphiert. Auch diesmal hatte er seinen Willen gehabt und den Sieg gewonnen, wie er unter allen Gestalten und in allen Verhältnissen, in der Tiefe und in der Höhe seit vielen, vielen tausend Jahren den Sieg gewinnt." Er glaubt Tonie an den Grafen Basilides „Konnexion"sky verkuppeln zu können, und mindestens gelingt es ihm fast, der ehrlichen Plattheit des Junkers Henning gegenüber die ritterlichen Vorzüge seines Bewerbers triumphieren zu sehen. Denn — nach schopenhauerisch-pöbelfeindlicher Lehre — darf sich der angeborene Adel niemals verleugnen.

Aber der Geist des echten alten Rittertums, der Chevalier von Glaubigern, taucht mit einem Male in Wien auf und schlägt ihn aus dem Felde: „Wahrlich lag ein Herrentum ohnegleichen in dieser Kraft, mit welcher der alte Mann aus der vergangenen Zeit den Leuten der Gegenwart unter die Augen trat — ein von dem Kopf bis zu den Füßen geharnischter Streiter, ein waffenrasselndes Gespenst — ... welches sich durchaus nicht aus dem goldnen, heiter-blau vergnüglichen Tag weglächeln ließ." Doch auch er, ihr alter Erzieher, hat kein Recht auf Tonie, in der jetzt sichtlich die in Krodebeck gerettete Poesie aus der Welt hinwegstirbt. Auch er „hat keinen Platz für sie auf Erden". Seit jener Nacht, in welcher der alte Mann, ihr Großvater, ihr am Grabe ihrer Mutter die Hand auf die Schulter legte, ist sie zu Tode erschreckt, friert es sie an der Sonne. Und so bleibt nur „das Siechenhaus zu Krodebeck am Fuße des alten germanischen Zauberberges" (des Brocken), wo noch ihre Erinnerung für die alten Leute vom Lauenhofe spukt.

Der zusammenfassende Rückblick am Schluß des „Schüdderump" auf den „langen mühseligen Weg von der Hungerpfarre zu Grunzenow ... über Abu Telfan bis in dieses Siechenhaus" spricht für die besondere Zusammengehörigkeit dieser Romane; wie denn Raabe auch sonst (im

Abu Telfan, in „Fabian und Sebastian" 1881) jede Gelegenheit wahrnimmt, die einheitliche Zusammengehörigkeit seines Schaffens von dessen ersten Anfängen an zu betonen Man könnte in die ingrimmige Weltanklage, die diese drei Geschichten verbindet, auch noch den „Dräumling" (1872) hineinbeziehen. Dies ist der Name für eine große deutsche Sumpflandschaft. Es wird in dieser „lustigen Geschichte" auf das Jahr 1859 zurückgegriffen, um zu schildern, wie man selbst nicht in dem Dräumlingsnest Paddenau den Schillerfeiern dieses Jahres entgehen könne. Schillerfeiern im Sumpfe, „in dem wir sehr tief sitzen"! Der Dichter erreichte mit all diesen bitteren Anzüglichkeiten nur, daß man ihn nachgerade in der Öffentlichkeit völlig totzuschweigen begann. Das Raabesche Publikum muß man in der nächsten Zeit unter so dünn gesäten, überlegenen Persönlichkeiten suchen, wie dem klassischen Philologen Erwin Rohde (vgl. seine Lebensbeschreibung von Otto Crusius), dem tiefen Kenner der „Psyche" des alten Griechentums und seines Romans. Es scheint, daß Raabe sich durch seinen „Horacker" (1876), die bürgerliche Wiederherstellung eines höchst widerrechtlich durch die Gesellschaft verfemten Arbeitshausausbrechers durch zwei spazierende Gymnasiallehrer, das besondere Wohlwollen dieser Kreise errang, die ihn von nun an nicht mehr außer acht ließen. Für seine Lebens- und Schriftstellererfahrungen mögen zeugen: „Meister Autor oder die Geschichte vom versunkenen Garten" (1874); „Stopfkuchen" (1891), der von jugendlicher Kuchenleidenschaft zurückgebliebene Spitzname eines ohne seine Schuld vom Lebensfeste Ausgeschlossenen, der gerade dadurch das Leben ertragen lehrt, daß er die Bitternis des Lebensunrechts bei Anderen förmlich aufsucht, den grundlos des Mordes verdächtigten Bauern Quakaz wieder mit der Welt versöhnt und seine Tochter schließlich heiratet; endlich „Die Akten des Vogelsangs" (1896), Aufzeichnungen von Lebensschicksalen aus einer Gartenvorstadt, deren Kinder durch unsere Zeit geführt werden, ihre amerikanisch-kapitalistische Liebes- und Lebenszerstörung durchmachen und überwinden lernen.

Im übrigen ist der Raabe der letzten Lebenszeit milder und ruhiger geworden. Die Fühllosigkeit, „das Gehenlassen, die Athaumasie, die Apathie, die unsere Zeit durch zu viele und zu verschiedenartige Anspannungen im ganzen bei dem einzelnen zur Gottheit gemacht hat", hatte schon der „Chronist der Sperlingsgasse" sich auf seine leidenschaftliche Weise zu eigen zu machen gesucht. Jetzt im Alter verschafft sie ihm die Überlegung des Spinoza aus der Vorrede des freilich anderen Zwecken dienenden theologisch-politischen Traktats: „daß das natürliche Licht nicht nur verachtet, sondern von vielen gleichsam als Quell der Ruchlosigkeit verdammt werde, dagegen menschliche Erfindungen für göttliche Zeugnisse gelten".

Im „Wunnigel“ (1879), der Geschichte eines rücksichtslos verspielten Übersonderlings, findet sich jener „Spruch Benedikti“ (das ist des Spinoza) mit der Jahreszahl 1715 in die Fensterscheibe einer Bücherstube eingeritzt, zugleich mit einem des römischen Satirikers Martial vom Jahre 1598: Dic mihi si fias tu leo, qualis eris? Sage mir, wie du dich erst benähmest, wenn du ein Löwe würdest! Die Spießbürgerei wird wieder liebenswürdig, ja bedeutend durch Eigentümlichkeiten, die „kleinen Akzidenzen“, in denen Spinoza die Vielfältigkeit des scheinbar so eintönigen Lebens aufsuchen heißt. In der deutschen Mittelstadt findet ein Russe, „der Knäs des Wirtes zum Hotel de St. Pétersbourg“ den Ort, „wo sie steckt, die deutsche Philosophie“. Der Dichter bringt jetzt (1880) wieder die Lebensgeschichten der „Alten Nester“ und knüpft sie an die „Leute von Finkenroda“ (von 1857). Der Student im „Horn von Wanza“ (1881) hatte bis zu dem Moment nimmer eine Ahnung davon gehabt, was sich alles von der Lüneburger Heide in Wanza an der Wipper berichten ließ. „Wie viele unserer Bekannten haben wir uns in Wahrheit je ganz genau angesehen!“ Es ist das „eine wenn auch trübselige, doch recht nützliche Erkenntnis für manche etwas zu hoch gespannte gute Meinung“ von sich selbst. „Und anderen Teils liegt auch keine geringe Beruhigung ... in dem Achselzucken, mit dem man unter Umständen sagt: Was wissen sie eigentlich von dir?, damit abschwenkt und im unerschütterten Bewußtsein seines Wertes mit zu den Sternen (vgl. o. S. 521) emporgerichteter Nase weiterwandelt.“

Die „große Geschichte von der Erziehung des Menschen durch die Phantasie, den Traum und die optische Täuschung des jungen Leibes und der kindischen Seele“ erzählt „Prinzessin Fisch“ (1883 nach Goethes Jugendgedicht „Der neue Amadis“, Vers 4!), die ursprünglich den Titel führen sollte „Auf der Schwelle“ (des Lebens). Die Schwester der wunderschönen Dame ist „die Enttäuschung, das Ärgernis oder wie sie hundert Namen führt“. In den Zusammenhang des Ganzen, in den auch er mit Haut und Haar gehört, kann sich der Mensch nur durch saure Überlegung rechnen. Vom „neuen Schauer“, der einen befällt, wenn man sich davon Rechenschaft geben will und „sich der Gleichgültigkeit des unbewegten Weltenauges gegenüber befindet“, weiß „Fabian und Sebastian“ (1882) zu berichten. All das ist spinozistisch; wie denn „gleich im ganzen entsagende“ Anhänger des Haager philosophischen Brillenschleifers, die sich „immer schwarz zu tragen lieben“, in den späteren Werken Raabes auch persönlich auftreten. Daß ihr Gott, das Schicksal, seltsam abenteuerlich in das geregelte Alltagsleben des Spießbürgers eintreten kann, gereicht ihnen zur Genugtuung. Daher denn Raabe (1880) Goethes Wort von dem am Wege sitzenden Knaben zu seinem Motto (für die „Alten Nester“) macht: „Worauf sollte er warten, mein Freund? Er wartet auf mensch-

liche Schicksale." Als auffälligstes Beispiel verzeichnen wir die durch ihre weite Verbreitung leicht einzusehende Erzählung von der Apotheke „Zum wilden Mann" (1884): die Verknüpfung der stürmischen Seelenkampfs- und Lebensgeschichte eines letzten Henkers unserer Zeit mit dem sonst harmlosen Dasein des durch ihn zum Besitz gelangten Apothekers.

Die Novellistik wird jetzt das große Sammelbecken für die Frauenschriftstellerei, die mit dem steigenden Ersatz der Frauenarbeit durch die Maschine und ihren gesellschaftlichen Umwälzungen alle Literaturen überschwemmt. Das um sein Lebensglück betrogene adlige Fräulein aus verarmter Familie steht hier bezeichnend voran. Das jetzt, zumal in Offizierskreisen durchschnittliche Lebensschicksal der edelmütig Entsagenden spiegelt auf meisterhaftem kulturhistorischem Hintergrunde der napoleonischen Zeit in Preußen der Lebensroman der provinzsächsischen Majorstochter Marie Luise von François (1817—1893): „Die letzte Reckenburgerin" (1871). Ihre französische Abstammung verrät die Fortsetzung jenes Hintergrundes in die Zeit der Befreiungskriege: „Frau Erdmuthes Zwillingssöhne" (1873), die sich darin als Franzose und Deutscher gegenüberstehen. Ihr zweites Hauptwerk „Die Stufenjahre eines Glücklichen" (1877) macht die Universität zum Friedenshafen der Revolutionsbrandung. Schwer und spät zum Druck gelangt, schriftstellerte die an Geist wie Gemüt gleich hochstehende Dame, nur als notgedrungene Unterbrechung ihres häuslich pflegenden Daseins, vorwiegend novellistisch (von 1855 bis 1885), gern mit etwas schalkhaftem Unterton.

Daß auch diese Frauenkreise in den Revolutionsstrudel hineingezogen wurden, lehrt das Leben der Harzerin Claire von Glümer, der Befreierin ihres Bruders aus dem Dresdner Revolutionsgefängnis im Jahre 1851 (ihr Gesellschaftscharakterroman „Dönninghaus" 1881). Das Auftauchen adliger Schriftstellerinnen im Lager des Umsturzes in unseren Zeiten wird nicht so überraschen, wenn wir erfahren, daß schon die Schwester des „retrogradesten" (rückschrittlichsten) der Minister Friedrich Wilhelms IV., Jenny von Westfalen, den Vater der Sozialdemokratie, Karl Marx (aus rheinisch-jüdischer Familie), heiratete. Auch den anderen jüdischen Führer der deutschen Sozialdemokratie,

Ferdinand Lassalle, finden wir in vertrautesten Beziehungen zu unzufriedenen oder unruhigen adligen Frauen, Sophie Gräfin von Hatzfeld-Wildenburg, deren Scheidungsprozeß 1846 zuerst von ihm reden machte („Kassettendiebstahl"), und Helene von Dönniges, Tochter des Diplomaten Max' II. von Bayern, für die er im Zweikampf gegen den Bojaren Racowitza 1864 fiel.

Die gesellschaftliche Ergänzung dazu, das Verschmelzen des „Schwertadels" mit dem jüdischen „Geldadel", behandelt (1872) der Roman der westfälischen Stiftsdame Emmy von Dincklage: „Sara". Die, in ihren letzten Wirkungen die Revolutionierung des Westens besiegelnde, morsche russische Umwelt schildert die pommersche Musiklehrerin in Rußland (in Petersburg bei Bismarck!) Klara Bauer (Karl Detlev): „Bis in die Steppe" (1868), „Unlösliche Bande" (1869), „Schuld und Sühne" (1871), „Ein Dokument" (1876); Fortführungen der Byronschen Töne der russischen Gesellschaftsdichter Alex. Puschkin und Iwan Turgenjew. Die österreichischen Verhältnisse bezeichnen die in den achtziger Jahren überall verschlungenen, sehr paprizierten Romane der „Pragerin Lola Kirschner" (geb. 1854, mit dem Turgenjewschen Decknamen „Ossip Schubin"): „Ehre" (Offiziersroman 1884), „Unter uns" (1885, römische große Welt), „O du mein Österreich" 1890 (Wiener Judenadel), „Asbein", „Boris Lensky" 1889 (Kunst-„Dämonen") u. a. Würzkost („Galbrizzi", „Gloria victis": Söhne im Verhältnis zu ihrer Mutter oder im Duell mit ihrem Vater!).

Dagegen vertritt die mährische Gräfin Marie Dubsky, verheiratete von Ebner-Eschenbach (1830—1916), noch das alte gemütliche Österreich mit den harmonisch-künstlerischen Gesinnungen Grillparzers, der die „nur zu tiefe Empfindung und scharfe Beurteilungsgabe in satirischen Gedichten" schon an der Siebzehnjährigen hervorhob.

Diese Grundzüge, angewandt auf die gegensätzlichen Lebenskreise ihrer besonderen Heimatswelt, kennzeichnen ihre „Dorf- und Schloßgeschichten" (zwei Sammlungen 1883 und 1886), ein Titel, der für alle gilt. Hervorsticht der Hang zur Volkserziehung durch Humanität („Das Gemeindekind" 1887), der die Kirche gern überflüssig machen möchte („Glaubenslos" 1893), die alte selbstherrliche Volksbeglückung tragisch verspottet („Er läßt die Hand küssen"), aber an die Popanze des windigen Literatentums der Zeit („Lotti die Uhrmacherin", „Bertram Vogel-

weib", „Die Visite") doch auch nicht glaubt, zumal nicht an das „allein unselig machende" der Vererbung („Das Schädliche").

Ihre Standesgenossen vertritt sie gern humoristisch („Der Muff", „Die Freiherrn von Gemperlein", „Komteß Muschi") oder tief tragisch („Unsühnbar") als wunderliche halbe oder ganze Heilige. Weibliche Spruchweisheit („Aphorismen", „Altweibersommer" 1909) stellt, gleichfalls der Zeit entgegen, Güte nicht bloß über Schönheit, sondern selbst über Wahrheit.

Die vom Jahrhundert viel umhergeworfene Tochter des mit seinem Fürsten freiwillig verbannten hessischen Staatsministers, Malvida von Meysenbug (geb. 1816), hat in ihren, zuerst französischen „Memoiren einer Idealistin" dem neuen Reiche eine „höchst liebevolle" Zusammenfassung ihrer Zeit geboten. Die Wagnerianerin konnte ihres Freundes Nietzsche Bruch mit dem Meister von Bayreuth nicht mitmachen. Ihre freie Lebensanschauung hat sie an ihrem Lebensabend (gest. 1903 in Rom) in mehreren Bänden niedergelegt.

Die Wienerin Ada Christen (Christine Friederik) setzte vor Gründung des Reiches mit höchst bitteren Anklagegedichten („Lieder einer Verlorenen" 1868) über den Jammer der Enterbten und Entgleisten ein. Storm und Ferdinand von Saar (s. o. S. 511 f.) berieten sie. Die Königin Elisabeth von Rumänien, eine rheinische Prinzessin von Wied (1843—1916), hat in ihren späteren Jahren (seit 1880) als Carmen Sylva vorwiegend ernste Lyrik („Stürme") und Volksdichtungen ihres Reiches gegeben; daneben auch eine Reihe epischer und romanhafter Schöpfungen („Astra" 1885), zum Teil mit Mite Kremnitz, einer Bukarester Ärztensfrau (Dito und Idem).

Eugenie John, E. Marlitt (1825—1887), war in den sechziger Jahren durch ihre Novelle „Die zwölf Apostel" in den Kreis der „Gartenlaube" eingetreten, wo sie durch ihre Romane „Goldelse", „Geheimnis der alten Mamsell", „Heideprinzeßchen", „Die zweite Frau" eines Herzbrechers bei Hofe u. a. die Herzen der deutschen Frauenwelt eroberte, aber auch das Urteil Gottfried Kellers für sich einnahm. Ihre Fortsetzerinnen E. Werner (Elisabeth Bürstenbinder, 1838—1918), W. Heimburg (Berta Behrens, 1850—1912) erbten ihr dankbares Publikum. Elise Polko (geb. Vogel, 1823—1899) entzückte durch ihre phantastisch-gefühlseligen „Musikalischen Märchen" und andere Novellen.

XVI

Im neuen Reich

* 72 *

Die ersten Kreise

Die Hoffnung auf einen neuen dichterischen Aufschwung „wie in Griechenland nach den Perserkriegen“ blieb nach 1870 so unerfüllt, als sie von falschen Voraussetzungen ausging. Das neue Reich der kleindeutschen Partei hatte nichts Poetisches an sich und wollte nichts davon haben. Es brachte nicht „des alten Reiches Herrlichkeit“ der romantischen Träume, nicht die demokratische Republik mit dem Volkskaiser an der Spitze der sozialen Revolution. Für die 1866 geschlagenen Österreicher war es das „Separatreich“, „Großpreußen“ für Süddeutschland und die Sonderstaatler der neuen preußischen Provinzen. Es reichte gerade noch, daß Wiener Walzer, bayrisches Bier und Alpensport eben noch die Brücke über March und Main fanden! Ideenverranntheit, Revolution und Partikularismus standen von Anbeginn grollend beiseite. Wir haben seine Schatten nach diesen Seiten schon des öfteren in unserer Darstellung vorausfallen sehen.

Aber nicht bloß nach diesen! Das neue Reich war in jedem Falle eine nüchtern stoffliche Staatsbildung. Es war der erwachsene Erbe des „Deutschen Zollvereins“, es stand im Zeichen der Handelspolitik und eines auf fortschreitende Technik und — Volksvermehrung sich gründenden Maschinengewerbewesens („Industrialismus“). Nicht mehr „klassisch“ oder „romantisch“, „Idealismus“ oder „Realismus“, sondern „Kapitalismus“ oder „Sozialismus“, „Freihandel“ oder „Schutzzoll“ werden die Parteischlagworte der siebziger Jahre. Der Begründer des Reichs entschied pflichtmäßig zugunsten des letzteren und hat damit die

schließliche, international-revolutionäre Gestaltung der neuen Reichsliteratur durch die sie für ihre Zwecke brauchende „Opposition“ nachhaltiger bestimmt, als er je nur von ferne denken mochte. Die daraus erwachsenden, immer schwerer übersehbaren Verhältnisse, die Riesenstädte und -fabrikanlagen, das Aufgehen der kleinen Betriebe in den großen, der Rückgang der selbständigen Handwerkmeister usf. vernichteten das alte patriarchalische Verhältnis zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern, das in keiner Literatur sich schöner spiegelte als in der, deren Verfassernamen schon meist ihrer Arbeit entlehnt sind. Der Wettbewerb auf dem Weltmarkt entschied über Lohnfragen. Die materialistischen Lehren von der starren, toten Gesetzmäßigkeit des Lebens (vgl. o. S. 383) verdrängen immer mehr die alten geistigen aus dem deutschen Denken und lassen diese als „Lügen“ verrufen. Die Arbeiter lassen sich das von ihren Aposteln gesagt sein. Sie „organisieren sich“, streiken und singen dazu wilde Lieder „vom Hunde“, dem „Sinnbild deutscher Treue“.

Der „eiserne Kanzler“ mit seiner „Realpolitik“ stellte sich in schroffen Widerspruch zu den sittlich-künstlerischen Idealen des alten Deutschlands, dessen preußische Staatsmänner sich über die „Schmach von Olmütz“ mit einem Chorgesang des Sophokles trösteten. Der „preußische Richelieu“, wie ihn die Franzosen nannten, war im Gegensatz zu seinem französischen Doppelgänger im 17. Jahrhundert kein Literat noch Freund der Literaten. Er hatte 1848 mit ihnen zu schlechte Erfahrungen gemacht und fühlte sich Gustav Freytagschen „Journalisten“ gegenüber (vgl. o. S. 421), als „Leuten, die ihren Beruf verfehlt haben“, zu sehr in der Rolle des von ihnen verfemten „Koriolan“. Kenner Shakespeares und der deutschen Klassiker, selbst wurzelhafter Sprachbildner, wovon all seine Reden, Briefe und Denkschriften lebendiges Zeugnis ablegen, mochte er wohl den Gedanken einer „deutschen Akademie“ zu seiner Zeit im Sinne Richelieus mit dem grimmig abschätzigen Urteil seines „deutschfreisinnigen“ Feindes Mommsen ablehnen. Er nannte sich selbst „doch auch eine poetisch angehauchte Natur“. Aber ein Heysescher Roman war ihm „süßliches Gewäsch“ (Moritz Busch). Doch Bismarck kannte die Macht der Imponderabilien, des Ungreifbaren und

Unwägbaren, auch in der sonst durch so „reale" — zähl- und zahlbare! — Triebfedern bestimmten Politik, wie nur irgend ein „wahrer Dichter". Der „große Schweiger" an seiner Seite, der „Schlachtendenker", auf den er die Erfolge seiner Staatskunst aufbaute, war als solcher zugleich Novellist; der die Macht des Unvorhersehbaren, nur sittlich-gläubig zu Beherrschenden früh (1827) an einer köstlich erzählten Kampfgeschichte aus dem Siebenjährigen Kriege „Die beiden Freunde" darzustellen wußte. Der deutsche Stil der Heeresleitung wurde durch Moltke musterbildlich. Seine „Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei" (1844) zeigen den dort wirksamen preußischen Hauptmann im Mittelpunkt aller europäischen „Unwägbarkeiten". Ihre völlige Ausschaltung zugunsten der „ponderablen Werte" hat sich denn auch kaum je in der Weltgeschichte, die Abschreckungsvorbilder in der Geschichte der Religion ausgenommen, so furchtbar gerächt als in dem zu ihrer Wahrung bestimmten „Volke der Dichter und Denker".

Was den auch literargeschichtlich ins neue Reich Eintretenden empfängt, sind die sogenannten „Gründerjahre" mit ihrem vorläufigen Abschluß im „großen Krach" von 1873. „Ultimo oder Alles geht zur Börse", so betitelt ohne Übertreibung der noch harmlose komische Bühnenbeherrscher jener Jahre, der märkische Offizier a. D. Gustav von Moser (1825—1903), damals (1874) eines seiner bekanntesten Lustspiele. Als Reichsspaßmacher bezeichnet ihn die Schöpfung seiner urbildlichen, lange nachwirkenden Bühnengestalt, des unwiderstehlichen preußischen Leutnants „Reif von Reiflingen" („Der Veilchenfresser" 1876). Die ganz materiellen Ziele des von der neuen Reichshauptstadt ausgehenden Geistes- und Gesellschaftslebens veranschaulicht nichts deutlicher als der von dort aus bald mit Genugtuung festgestellte „Ersatz des Buches durch die Zeitung". Das Überwuchern des Zeitungswesens, Goethe schon aus Rücksicht auf höheren und selbständigeren Lebensgehalt verhaßt, gehört jedenfalls zu den sofort kenntlichen literarischen Eigentümlichkeiten des neuen deutschen Reiches. Über die politische und wirtschaftliche Notwendigkeit dieser Erscheinung ist hier nicht zu reden, sondern nur über ihre literarischen Vorteile und Nachteile. Zu den letz-

teren gehört nun ohne Frage die ausschließliche Politisierung der Literatur, ihre Einstellung auf Parteirücksichten und Schlagwörter. Die materiellen Vorteile davon berechneten und gewannen ausschließlich diejenigen Zeitungen, die aus sehr unliterarischen, ja gewöhnlich aus Gründen, die höheren literarischen oder gar rein poetischen ganz entgegengesetzt waren, die höchste Abnehmerzahl erreichten. So kam es, daß die Stadtanzeiger mit den vielen kleinen Ankündigungen, die Börsenblätter mit den guten Handelsbeziehungen und politischen Erkundigungen, die rücksichtslosen Parteivertreter, natürlich die des grundsätzlichen Widerspruchsgeistes gegen bestehende Einrichtungen und leitende Persönlichkeiten voran, lediglich aus Gründen des Absatzes für die Literaten, nach und nach zu „führenden Literaturblättern" wurden.

Man glaubte dabei viel für die materielle Hebung des Schriftstellerstandes zu wirken. Allein die hohen Einkünfte einzelner, die dabei für ihren wahren Beruf nichts gewannen, wiegen das Elend der Menge nicht auf. Was half es zum Beispiel dem irrsinnig gewordenen Nietzsche, daß die „führenden Zeitungen" seinen Ruhm ausposaunten, nachdem sie dem Bedrängten, der sich in der Not an sie gewandt, jede Unterkunft in ihren Spalten versagt hatten? Wer am wenigsten dabei gewann, war der Genius der deutschen Dichtung. Eine gute Eigenschaft der Deutschen, nämlich die, Gemüt, Nachdenklichkeit und Bilderfreude in alles mögliche hineinzutragen, selbst dahin, wo sie gemeinhin nur dazu verhilft, „übers Ohr gehauen zu werden", ward ihnen hier dem Ausland gegenüber zum Verhängnis, wo die Zeitung im großen ganzen politische und geschäftliche Nachrichtenträgerin geblieben ist. Dem deutschen Bedürfnis, auch auf geistigem Gebiete, wo es tatsächlich nur schwer und mit Opfern zu befriedigen ist, viel und gut für billiges Geld zu haben, wurde von seiner Zeitung mit klingenden Namen und unendlichen Beiblättern scheinbar überreichlich genügt. In Wahrheit ward der Deutsche dabei um seine bisherigen besten Eigenschaften im Geiste, der Zurückhaltung, Schlichtheit und Gründlichkeit betrogen. Der Marktschreierstil, wie die Franzosen es treffend bezeichnen, „style d'annonce", die „Reklame"; die Kunst

des literarischen „Beiblatts“ (feuilleton), „über etwas zu sprechen, was man nicht versteht“, „über nichts viel zu sagen“, die „Schaumschlägerei“ oder wie sonst gerade deutscher Witz diese aus Frankreich eingeführte neue Kunst bespötteln mag; die Absprecherei oder noch schlimmer Großsprecherei über das in Geist und Natur, was gar nicht oder nur sehr schwer unter Wissenden und Gereiften auszumachen ist; die „Schlagworte“ über „Probleme“ — alle diese dem Deutschen früher fremden und widerstrebenden Eigenschaften wurden von der Zeitungsliteratur — mit einem der jetzt alles erklärenden Schlagworte — förmlich „gezüchtet“. Eine der hervorstechendsten Eigenschaften im deutschen Geiste, in Grundcharakteren, wie Parzival (I, S. 125 ff.), Simplicissimus (I, S. 531 f.), Wilhelm Meister (S. 123 f.), die zunächst schweigende Ehrfurcht vor dem Geheimen, Unverständlichen, Abliegenden, die gerade so seiner schließlich Herr wird, wurde hier zuallererst als „Schlafmützigkeit des deutschen Michel“ ergebnisloser Vorlautheit geopfert.

Ein anderer Tummelplatz des öffentlichen Lebens, der die Literatur jetzt im Gegensatz zu früher wesentlich geschäftlich bestimmt, ist das Theater. Die Gewerbefreiheit, die es im neuen Reiche selbständig und von „Konzessionen“, behördlichen Erlaubnissen, unabhängig machte, nahm ihm vollends den Charakter der „moralischen Anstalt“, den Lessing und Schiller mit ihm verbunden hatten. Es wurde gleichfalls dem Geiste der Massenanlockung, des Kassenerfolges ausgeliefert. Als „frei künstlerische“ Darbietung im Rahmen ihrer „dramatischen Aufgabe“ vermag die Bühne weit harmloser auf die niedrigen Triebe und groben Gelüste zu wirken und die Massen noch viel bequemer unangefochten politischen Quertreibereien zur Verfügung zu stellen als die Presse. Das sollte sich im Laufe der Zeit immer stärker, in einer in seinen schließlichen Früchten die Unternehmer selber verblüffenden Weise zeigen, je erträgnisreicher die „Zugkraft“ der Theater wurde. Zunächst beschränkte sich der Fortschritt auf das durch die bevorzugten Stoffkreise des Theaters leicht zu erratende moralische Gebiet. H. Laube (S. 286) hatte das Pariser sogenannte „Boulevarddrama“ trotz seiner sich in feinen Formen und komischen Lagen einschmeichelnden Unsittlichkeit sogar „hof-

theaterfähig" gemacht. Kein Wunder, daß es zu den „Zugstücken" der Theatergründungen wurde. Zu den ersten unterscheidenden Merkmalen der Literatur des neuen Reiches gehört das Schelten über die französischen „Tantiemen", die jetzt gesetzlich festgelegten Anteile der Schriftsteller an den Bühneneinnahmen. Denn auch hierbei gab, wie sich zeigte, der geschäftliche Gesichtspunkt den Ausschlag. Man wollte nicht „die französische Unsittlichkeit", sondern nur die Franzosen, von denen in der Bühnenkunst gar manches zu lernen war, von den deutschen Bühnen vertreiben. Als es gelang, geschah es nicht gerade zum Vorteil der Sittlichkeit auf dem deutschen Theater, raubte ihm aber wesentliche Errungenschaften der dramatischen Kunst von Lessing bis Grillparzer und hat dazu beigetragen, die Unversöhnlichkeit der Franzosen an einer der empfindlichsten Stellen ihrer Nationaleitelkeit zu treffen. Man höre darüber den gestürzten Theaterkönig des neuen Reiches, Victorien Sardou!

Eine dritte Erscheinung, die hier wesentlich in Betracht kommt, ist die Sozialdemokratie. Sie ist das sprechende Erscheinungsbild des aufs Materielle gerichteten und in planmäßigen Materialismus umgeschlagenen deutschen Idealismus. Was sie mit dem Gehaben der alten deutschen Schulphilosophie noch äußerlich kennbar verbindet, ist die eifernde Ausschließlichkeit der Schulmeinung, die alsbald die ersten Führer trennte, und der inmitten der Unerfüllbarkeit ihrer Forderungen unbeirrte Glaube an sich selbst. Dieser religiöse Zug macht sie auch wohl dem Geschichtschreiber vornehmlich merkwürdig. Es liegt eine unverbrüchliche Folgerichtigkeit auch im geistigen Zusammenhang des Weltgetriebes. Der Abwendung vom Geiste im Denken der Menschheit mußte — nicht zufällig gerade in Deutschland — der entschlossene, planmäßige Abfall von der Herrschaft des Geistes in der Wirklichkeit antworten; dem Materialismus der Weltanschauung der der Weltarbeit. Der Entwertung der geistigen Güter folgte auf dem Fuße die Entwertung der geistigen Arbeit überhaupt und damit Deutschlands selbst, eben dessen, was Deutschland unter den Nationen ausgezeichnet und endlich auch politisch groß gemacht hatte.

Aus der Hegelschen Lehre gerade von der „Unbedingtheit des

Geistes" haben die jüdischen Führer der Sozialdemokratie, die noch theologisch-politische Materialisierungsarbeit der Feuerbach, Ruge, „Bruno Bauer und Konsorten" (s. o. S. 275) mit Hohn und Spott auf volkswirtschaftliches Gebiet überführend, ihre neue Religion gebraut. Der eine von ihnen, Ferd. Lassalle (vgl. o. S. 531), Bismarcks „interessanter Gutsnachbar" und durch seinen Freund in der Frankfurter Nationalversammlung Lothar Bucher, Bismarcks spätere „rechte Hand", stark auf ihn einwirkend, wie Bismarck grundsätzlicher Feind der Presse, faßte die „Arbeiterfrage" noch als nationale Angelegenheit auf. In diesem Geiste entwarf er sein „Arbeiterprogramm" im „Offenen Antwortschreiben an das Zentralkomitee zur Berufung eines allgemeinen deutschen Arbeiterkongresses in Leipzig" (Zürich 1863), das er ankündigte in dem ursprünglichen Berliner Handwerkervereinsvortrag (1862) „über den besonderen Zusammenhang der gegenwärtigen Geschichtsperiode mit der Idee des Arbeiterstandes". Er ist noch — was einzig den Sozialisten in dieser von Grund aus egoistischen Welt erklärt und ehrlich ermöglicht — er ist noch Idealist, „die Philosophie Heraklits des Dunklen", des antiken „weinenden Philosophen" hat er 1858 gelehrt behandelt. Er ist noch politischer Dichter, obwohl sein Revolutionsdrama über den adligen Führer des Bauernkrieges Franz von „Sickingen" (1859) eine Bühnenunmöglichkeit bleibt (Bühneneinrichtung von Flügge 1896). Doch machte Lassalle allein schon sein Verhältnis zur Presse unmöglich (vgl. o. S. 536). Der andere dagegen, Karl Marx in London, schon vorher mit Lassalle zerworfen, erntete den Erfolg. Er brach rücksichtslos mit Idealismus und vaterländischem Zusammengehörigkeitsgefühl. Er überlieferte die deutschen Arbeiter der mit seinem „Manifest der kommunistischen Partei" 1848 in Paris gegründeten, durch den Kommuneaufstand 1870 dort gefestigten „roten Internationale", dem „Weltbunde des Proletariats". Sein Glaube ist der aus Hegels Geschichtsphilosophie umgeschlagene „historische Materialismus", der den ganzen Geschichtsverlauf auf den Kampf zwischen „Lohnarbeit und Kapital", und zwar folgendermaßen gründet:

„In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die

Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse.... Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt.... Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten.... Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein. Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um."

Das ist im Grunde nur die stoffliche Geschichtsnotwendigkeit (materiell-historischer Determinismus) des Engländers Thomas Buckle („Geschichte der Zivilisation in England" 1853) und des Franzosen Hippolyt Taine („Geschichte der englischen Literatur" 1864), deren Hauptwerke vor dem jetzt wirksamen des Marx in London („Das Kapital" 1867) in aller Händen waren. Dem Engländer ist der Geist Ausfluß des Wohlstandes (Bucklesches „Luxusgesetz"), dem Franzosen Erzeugnis der Rasse und „Umwelt" (Tainesche Lehre vom „Milieu"). Bei Marx ist es, ähnlich wie bei Buckle, „die Hervorbringungsweise des stofflichen Lebens", das ist die grobe Arbeit, die das Essen, Trinken, Wohnen usw. ermöglicht, welche die menschliche „Gesellschaft und ihren Geist bedingt". Daß jene wiederum durch die geistige Arbeit — und den Luxus! — bedingt ist, kommt bei ihm gar nicht mehr in Frage oder nur insoweit, als der Luxus („das Kapital") das Geld zu jener hergibt („ehernes Lohngesetz"). Sein notwendiger Schluß ist also die allgemeine Enteignung zugunsten der materiellen Arbeit: eine Form des „Kommunismus", die auch jetzt ihren Hauptreiz auf die nicht

arbeitenden „Besitzlosen im allgemeinen“ („Proletarier“) ausübt. So gelangen die materialistischen Lehren des 19. Jahrhunderts schließlich an das Volk. Nicht umsonst wird Taine überall, so auf seiner „Italienischen Reise“ 1864, vom Gespenst des Kommunismus verfolgt. Denn lediglich die Marxsche Form der Sozialdemokratie schlug im neuen Reiche Wurzel. Die Lassallesche, die mehr der Taineschen Lehre entspricht, wurde von Marx früh abgelehnt, in der richtigen Witterung, daß die letzte Versöhnung zwischen Sozialismus und Nationalismus im Christentum liegt, das die Völker im Weihnachtsfrieden der Familie und im Pfingstwunder des heiligen Geistes eint („Die heilige Familie“, „Gegen Bruno Bauer und Konsorten“ 1845). Hier sollte wirklich das „antichristliche Reich“ begründet werden, das nach der Messiashoffnung des alten Judenvolkes unter seiner Herrschaft allen Völkern gleiche Gerechtigkeit und gleiches irdisches Wohlsein versprach. Auf den Nationalismus der Demokratie vor 1848 (s. o. S. 300) hatte der verhaßte Bismarck das neue Deutsche Reich begründet. Im Kampfe zwischen diesen beiden demokratischen Grundlehren erschöpft sich wesentlich seine Literatur.

Endlich ihre letzte grundbestimmende Macht, die Kirche! Das Wort „Kulturkampf“, das das erste Jahrzehnt seines Bestehens durchtobt, soll (erst 1873?) in einem Wahlaufruf der sogenannten „Fortschrittspartei“ von dem politisierenden Arzte und Menschennaturforscher Rudolf Virchow (?) als „Losung“ ausgegeben worden sein. War es nicht schon früher ein Hohnwort ihrer Gegner, das dann, wie so oft in politischen Kämpfen, von ihr im Trotz aufgegriffen wurde? In seiner begrifflichen Bedeutung ist es jedenfalls älter. Es geht zurück auf das päpstliche Rundschreiben (Enzyklika) von 1864 gegen die Irrtümer des modernen Staates und dessen, was sich — heute ja wieder mit besonderer Vorliebe für dieses Wort — seine „Kultur“ nennt, das heißt im wesentlichen seine Literatur. Eine Aufzählung der hauptsächlich in Frage kommenden Werke (Syllabus) war beigegeben. Das Wort, jedenfalls sein Geist, spukt sichtlich seit dieser Zeit vornehmlich in der deutschen Literatur (s. o. S. 483). Entfesselt aber wurde es durch die preußischen „Maigesetze“ von

1873, die zwar die Rechte aller Kirchengesellschaften gleichmäßig betrafen, zu offenem Widerstande jedoch nur die an Stimmzahl mächtigste, die katholische, herausforderten. Denn das „allgemeine Stimmrecht", das „nationale Plebiszit" der Franzosen und Italiener war auch für das Deutsche Reich der Kaufpreis an die Revolution geworden. Die Wahlbeeinflussung wird eine Haupttriebfeder zur Heranziehung der Literatur durch die alles beherrschende Parteipolitik. In der katholischen Kirche glaubte die das Reich begründende nationale Demokratie ihre „ultramontane", das heißt von jenseits der Alpen, von Rom beherrschte Erbfeindin erblicken zu müssen, indem sie dabei mittelalterliche Erinnerungen auf die Spitze trieb, die für sie immer weniger paßten. Denn gerade die mit der Kirche in eins gesetzten „Welfen" waren die demokratischen Republikaner des Mittelalters, die von ihnen in Anspruch genommenen „Gibellinen" die Adelspartei, deren Anteilsziele mit ihren Kaisern „jenseits der Alpen", in Italien, lagen. Die die deutsche Literatur jetzt ausschließlich beherrschenden Feinde des Christentums taten alles, um auf diesem Wege die Massen gegen die damals noch einzig in Frage kommende Nebenbuhlerin in ihrer Beherrschung, die „entwicklungsfeindliche Macht der Kirche", einzunehmen. Aber sie förderten auf diesem Wege nur die Marxsche Sozialdemokratie, den Kommunismus, da die eigentlichen Bedürfnisse der Massen, wie es in dieser Zeit gar nicht anders sein konnte, sich immer deutlicher als materiell-christliche erwiesen, das sind dem Begriffe nach: kirchliche. Sehr richtig urteilt schon damals gerade der Geschichtschreiber des Materialismus, F. A. Lange (vgl. o. S. 385):

„Im großen ganzen betrachtet wird es sehr wahrscheinlich, daß die energischen, selbst revolutionären Bestrebungen unseres Jahrhunderts, die Form der Gesellschaft zugunsten der zertretenen Massen umzugestalten, mit den Ideen des Neuen Testamentes sehr eng zusammenhängen, obwohl die Träger jener Bestrebungen in andern Beziehungen dem Wesen, das man heutzutage Christentum zu nennen beliebt, glauben entgegentreten zu müssen. Die Geschichte liefert uns einen Beleg für diesen Zusammenhang in der Verschmelzung religiöser und kommunistischer Ideen bei der

äußersten Linken der Reformationsbewegung im sechzehnten Jahrhundert ..."

Den Vorteil von dem allem hatte daher — nach jener oben berührten strengen Folgerichtigkeit auch im Reiche des Geistes — nur diejenige Macht, die die internationale Trägerin der materiell-nationalen Triebe gegenüber den Bedürfnissen des Christentums geworden ist. Das Judentum „entwickelte sich" zu einer ungeahnten materiellen und — vermöge seiner Presse — literarischen Macht. Gegen diese erhob sich (seit 1876) die sogenannte „antisemitische" Bewegung, die sich um das — gleichzeitig mit diesem Jahre bezeichnete — „christlich-germanische" Wirken des Berliner Hofpredigers Stöcker in Norddeutschland, in Süddeutschland um das „Weihfestspielhaus" des damals zum „Meister von Bayreuth" gewordenen Richard Wagner scharte. Sie nimmt das materielle Volkstum des nunmehr glücklich ganz von seinem Glauben emanzipierten Juden, des „Semiten" aufs Korn. Einer ihrer ältesten Einbläser ist der erblindete Berliner Privatdozent der Philosophie (bis 1877, wo er den Professoren weichen mußte) Eugen Dühring (geboren 1833), dessen „Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Kulturfrage" seit 1881 in mehreren Auflagen erschien. Sein „Wert des Lebens" (1865), der sich materialistisch Schopenhauer entgegensetzt und den Pessimismus als Enttäuschung durch Ideale brandmarkt, hat wohl auf Nietzsche mit seinem Wirklichkeitssinn und seinem beherrschenden Zukunftsmenschen eingewirkt.

Hier ist auch der Platz für die „Deutschen Schriften" (1885) und „Gedichte" (1897 Gesamtausgabe) des Göttinger Orientalisten Paul de Lagarde (eigentlich Bötticher, 1827—1891), dessen Persönlichkeitserziehung sich von der antisemitischen Bewegung nicht abtrennen läßt. Ebenso für die letzte Wirksamkeit H. von Treitschkes an der Berliner Universität: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert (bis zur Märzrevolution), 1879 bis 1890. Nachdem sie die Literatur der achtziger Jahre ebenso erfüllt hatte, wie der Kulturkampf die siebziger, wich sie Gegenströmungen, die nicht zuletzt die literarische Macht des Judentums gegen sie in Tätigkeit zu setzen wußte. Die Gegenrevo-

lution hat sie wieder stark belebt. Erst dann hat die Literatur des neuen Reichs ein von der früheren wesentlich verschiedenes Gesicht angenommen.

Das Jahr 1870 bedeutet zunächst keinen sichtlichen Einschnitt. Die alten Überlieferungen wirkten zu stark noch nach, waren durch ein musterhaft geordnetes Staats-, Gemein- und Schulwesen, vornehmlich aber durch ein noch im Kerne gesundes Volkstum und eine der Bestechung bis in die unteren Schichten unzugängliche Beamtenschaft zu fest gestützt. Die deutschen Fürsten mit ihrer Umgebung standen noch zu überwiegend im Banne der klassischen und romantischen Ideen. Der Bayernkönig trieb einen förmlichen Heiligendienst mit Schiller, die erste deutsche Kaiserin war nicht umsonst eine weimarische Prinzessin, der Goethe noch poetische Wünsche auf den Lebensweg gegeben hatte. Die Goetheverehrung dieser Jahre, die zu einer strengwissenschaftlichen Behandlung des Dichterfürsten hindrängte, steht damit im Zusammenhang; förderte in manchen beteiligten Kreisen (s. u. S. 573) aber auch die Meinung, daß der Dichter des Faust literarisch nicht mehr lebendig und nur mehr als ein Stück Altertum aufzufassen sei. Der Geschichtsabschnitt, in dem sich diese Zeit spiegelte, und den sie daher wieder lebendig zu machen suchte, war die Renaissance. Hatte doch Deutschland mit Italien jetzt selbst eine politische Wiedergeburt erlebt, wie sie früher kühne poetische Träume kaum zu erhoffen gewagt hatten. Dies Zeitalter mit seiner Literatur und Kunst, seiner Gesellschaft, seiner Mode bis in die Formen der Hausgeräte hinab wiederzuerwecken, wurde das allgemeine Richtziel. Es begünstigte den Anschluß an das, politisch von jeher geheimnisvoll mit Deutschland verbundene, jedenfalls schicksalsverwandte Italien, dem sich immer der Aufschwung deutschen Geistes, deutscher Poesie und Kunst froh zugewandt hatte. Die deutsche Renaissance verstand sich damals von selbst. Noch kein eigensinnig ausschließliches Zerrbild von ihr stand sich selber im Wege. Noch brandmarkten ihr Bild keine ausschließlich germanischnationalen Rassevorurteile, wie gerade die von einem französischen Grafen (Gobineau 1877) ausgehenden. Noch keine christlichsozialen Volksbeglückungsträume färbten es und ließen, wie die neunziger Jahre im heiligen

Franziskus von Assisi, gerade wieder nach dem Vorgang eines französischen Protestanten Paul Sabatier (1894), oder in Savonarola (vgl. u. S. 617), wie seine deutschen revolutionären Genossen auch im katholischen Lager, seine Zerstörer und die Heraufführer einer neuen „nationalsozialen" Wiedergeburt in unserer Zeit sehen.

Die Schweiz, die eigentliche politische Schöpfung des Renaissancegedankens in Europa, mit ihren durch ihn geistig angeregten, am materiellen Aufschwung Deutschlands neu beteiligten Städten, lag diesem Zuge mitten inne. In Basel, dem alten Sitze des Erasmus (s. o. Bd. I, S. 445 f.), kam ihm der Geschichtsforscher Jakob Burckhardt mit seiner „Kultur der Renaissance" (seit 1860) nur allzusehr entgegen, indem er Freude am Großmenschlichen, Starken, Vielumfassenden mit sittlicher Freizügigkeit und Vorurteilslosigkeit, ja mit Duldung ihrer politischen und gesellschaftlichen Ausartungen zu sogenanntem „Machiavellismus", Macht-, Prunk- und Genußsucht verband. Unter seinen, von ihm nicht geschätzten Jüngern in den reichen Schweizer Geschlechterfamilien gewann nach eigener Aussage „das kritische Jahr 1870" einen halbfranzösischen Züricher noch spät der deutschen Bildung. Die Reichseinheit machte Konrad Ferdinand Meyer (12. Oktober 1825 bis 28. November 1898) zum Dichter ihres „deutschen Schmiedes" und damit zum Klassiker jenes eigentlichen neuen Reichspublikums, wie es (seit 1874) die Berliner Monatsschrift „Deutsche Rundschau" um sich sammelte. Von Geschichtseindrücken, Reisen, und poetisch von der Ballade herkommend, greift er mit Vorliebe das politisch prickelnd Anziehende, dramatisch Bewegte, menschlich Tragische an Gestalten und Ereignissen des Renaissancezeitalters heraus.

Gleich (1871) mit dem literarhistorisch kennzeichnend gereimten Lebensbericht „Huttens letzte Tage" auf der Insel Ufnau im Züricher See erreichte der Züricher einen starken Erfolg in Deutschland, der sich aber noch steigerte mit der 1874 (als Buch 1876) veröffentlichten „Bündnergeschichte Jürg Jenatsch". Dieser Graubündner reformierte Pfarrer, der zwischen heimischen Glaubenskämpfen („Strafgericht von Thusis") und dem Dreißigjährigen Kriege in Deutschland, Dalmatien

und Venedig, Franzosen und Spaniern hin und her geworfen, aus Heimatsliebe katholisch wird, auf einem Maskenball in Chur der aufgesparten Rache der katholischen Partei erliegt, aber frei erhobenen Hauptes von seiner begehrten Jugendgespielin den Todesstreich mit dem Beil empfängt, mit dem er ihren Vater erschlagen — er traf mit seiner buntnationalen „Real-Politik“, seiner Kriegsfest- und Kulturkampfstimmung, seiner Alpenpoesie zu sehr Bedürfnis und Ton der Zeit, um nicht ihr pulvergeschwärzter Vertreter in der Salonliteratur zu werden. Um zu zeigen, daß er auch ihren Humor zu treffen wisse, ließ der Verfasser (1878) als eine Art Zugabe zum Jenatsch die Jagdpastorenschnurre „Der Schuß von der Kanzel“ folgen.

Die Kulturkampfsfährte beschreiten weiter 1873: die Novelle „Das Amulett“, das den Erzähler vor dem Tode in der Pariser Bartholomäusnacht bewahrt, 1882: „Plautus im Nonnenkloster“, von dem philologischen Witzbold Poggio, s. o. I, S. 349 f., erzählt, 1883: „Die Leiden eines Knaben“, Sohnes eines Marschalls Ludwigs XIV., den seine Erzieher, die Jesuiten, aus politischen Gründen zu Tode quälen, 1884: „Die Hochzeit des Mönchs“ mit Mord und Totschlag, als Erzählung Dante in den Mund gelegt; vor allem aber (1880) der vielbewunderte „Heilige“. Dies ist Thomas Becket, der Kanzler Heinrichs II. von England, Sohn einer Semitin (Sarazenin) und eines englischen Kaufmanns, den die buhlerische Vernichtung seiner Tochter aus einem üppigen Weltmann zum entsagungsstolzen Blutzeugen der Kirche macht.

Sein Gegenbild, gleichfalls aus dem Mittelalter, ist „Die Richterin“ (1885) von Graubünden, deren geheime Lebensschuld durch die Liebe ihres Sohnes zu seiner unbekannten Schwester enthüllt und gerächt wird. Bald danach begegnet so etwas auf dem Theater als „gespenstische Vererbung“. Im engeren Rahmen der italienischen Renaissance halten sich (1887) Meyers „Versuchung des Pescara“, des Siegers bei Pavia zum Abfall von Kaiser Karl V., die sein Tod vereitelt, und (1891) „Angela Borgia“, die „engelhafte“ Base der berüchtigten Lucrezia Borgia, die Versöhnerin der Verbrechen ihrer Umwelt. Auch „Gustav Adolfs Page“ im Dreißigjährigen Kriege (ursprünglich „Page Leublfing“ 1882) behandelt ein bei Shakespeare beliebtes Renaissancemotiv: das im Pagenanzug steckende Mädchen.

Auch Meyers „Gedichte“ (vgl. o. S. 545, gesammelt zuerst 1882) beherrscht der damalige gern protestantisch kulturkämpferische „Renaissancegeist“: das Schwelgen im künstlerischen und Naturgenuß auf dem bald dunkel, bald grell beleuchteten Hintergrunde weltgeschichtlicher Größe; in jenem nur in Tatsachen und Bildern sprechenden Stil, der auch seine Erzählungsweise kennzeichnet.

Schweizer Erzähler werden jetzt ein ständiger bevorzugter Bestandteil deutscher Anzeigen neuer Bücher. Für die jetzige literarische Reichseinheit des gesamten deutschen Sprachgebiets spricht das Wirken des von Österreich verpflanzten ursprünglichen Geistlichen Joseph Viktor Widmann (1842—1911) im Zeitungswesen der Schweiz (seit 1880 am Berner „Bund").

Der vielgewandte Literat wäre sonst als Spätling von pessimistischen Epikern und poetischen Religionsphilosophen der Vorreichszeit (s. o. S. 511 f.) anzureihen: „Buddha" 1869; „Maikäferkomödie" 1897 (noch Bezug auf die Maigesetze?); „Der Heilige und die Tiere" 1905. Durch die „Gartenlaube" gewann sich (um 1900) das deutsche Publikum der Züricher Lehrer J. Christoph Heer (geb. 1859) in Romanschilderungen der Schweizer Hochalpennatur: „An heiligen Wassern" — eine Gletscherabflußleitung, deren gefahrvolle Ausbesserungspflicht, ähnlich wie bei O. Ludwig S. 378, die Erzählung bestimmt; der „König der Bernina", Markus Peltram, der wilde Jäger und Erschließer des Oberengadin; „Joggeli, die Geschichte einer (seiner!) Jugend". Der Aargauer Walter Siegfried (geb. 1858) erneute G. Kellers „Grünen Heinrich" zeitgemäß in „Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künstlers" (im München von 1890). G. Kellers „Seldwyler" und K. F. Meyers Gewaltmenschen kehren (seit 1911) katholisch wieder in des Züricher Geistlichen Heinrich Federer (geb. 1866) „Lachweiler Geschichten", „Jungfer Therese" und „Berge und Menschen", „Pilatus", „Sisto und Sesto", der kraftvolle Papst Sixtus V. und sein Stiefbruder, der Räuber Sesto aus den Abruzzen.

Der größte Erfolgträger beim deutschen Publikum wurde im neuen Jahrhundert der Bahnhofwirt von Göschenen, Ernst Zahn (geb. 1867), mit zahlreichen historischen Romanen aus dem 15. Jahrhundert „Erni Behaim", aus der Franzosenzeit „Albin Indergand" und Gegenwartsromanen („Die Clari-Marie", „Lukas Hochstraßers Haus") und Novellen („Bergvolk", „Firnwind", „Helden des Alltags") über den Schweizer Volkscharakter. Im Weltkriege gehörte er daher zu den nicht zahlreichen Schweizer Wortführern, die Deutschland treu blieben: „Einmal muß wieder Friede werden! Erzählungen und Verse". 1916. Eigentümlich ist Zahns Erfolgen im Gegensatz zu seinen Schweizer Mustern, zumal G. Keller, das Wiederanknüpfen an christliche Weltanschauung. Echtes Priestertum macht aus verlumpten Verbrechernaturen Helden („Indergand"), die Größe der Bergnatur spiegelt sich in der stilltätigen Opfertreue der Menschen.

Rudolf von Tavel schrieb (1900) Erzählungen durchwegs in Berner Mundart mit den französischen Ausdrucksweisen der Patrizier

und dem derben Humor des Volkstons. Jakob Schaffner (geb. 1875) von Basel gab Selbsterlebnisse in „Konrad Pilater“ (1910) und 1911 Kulturgeschichte nach dem 30jährigen Kriege. Maria Waser-Krebs (geb. 1878) erfand in „Anna Waser“ (1913) eine chronikartige Geschlechtserzählung.

Einwurzelnde Ausländer gliedern sich an. Der Münchner Hermann Kesser (Käser, geb. 1880) begann mit der fesselnden Bartholomäusnachtnovelle „Lukas Langkofler“ und der Schauspielerstudie „Das Verbrechen der Elise Geitler“. Er ist seit seinem „Roman aus der vorletzten Zeit“ des ausbrechenden Krieges „Die Stunde des Martin Jochner“ (1917) auf expressionistischen Wegen. Sein „Unteroffizier Hartmann“ wendet die nationale Kriegsnovelle allgemein menschlich.

Robert Walser und Albert Steffen (geb. 1884) durchbrechen das Schweizer Wesen seelisch. Ed. Korrodis (geb. 1885) „Schweizerische Literaturbriefe“ (1918) stellen die grundsätzliche Frage über den Wert der Schweizer Heimatdichtung.

In Deutschland selbst dagegen hat das Jahr 1870 zunächst keinen derartigen Eindruck auf die poetische Literatur gemacht. Es erzeugte wohl Kriegsmaler, aber keinen namhaften Kriegsdichter, den „Füsilier Kutschke“ etwa ausgenommen. Die Kriegslyrik wurde von den älteren Dichtern (s. o. S. 472) bestritten. Auch das eigentliche Truppenlied „Die Wacht am Rhein“ stammt schon aus dem Jahre der Rheinbegeisterung 1840, von dem württembergischen Kaufmann in der Schweiz, Max Schneckenburger (1819—1849); vertont 1854 von dem thüringischen Musikleiter in Krefeld Karl Wilhelm. Wenn er die „Träumereien an französischen Kaminen“ eines Kriegsteilnehmers, wie des Leipziger Chirurgen Richard Volkmann („Leander“, 1830—1889), von 1871 aufschlägt, ist der Ausländer erstaunt, ein deutsches Märchenbuch für Große zu finden: „Denn man glaubt nicht, was alles ein deutscher Soldat an französischen Kaminfeuern zu träumen vermag.“

Einen nationalen Wiedergeburtsversuch, wie ihn (1870) der Schriftleiter der „Kölnischen Zeitung“ Heinrich Kruse (aus Stralsund, 1815 bis 1902) mit der Tragödie des reichsgewaltigen Hansabürgermeisters „Wullenweber“ machte, fesselte wohl eine Weile im Hinblick auf endlich wiedererneute Aussichten einer deutschen Seemacht. Die Gartenlaube hatte den Ruhm der Lyrik des süddeutschen freisinnigen Reichstagsabge-

ordneten, des Rechtsanwalts Albert Traeger (1830—1912, Gedichte 1858) und den des Barmer Generalagenten Emil Rittershaus (1834—1897) verbreitet, dessen patriotische und Rheinweindichtung wohl durch die Loge gefördert wurden (Gedichte 1856, freimaurerische Dichtungen 1870 u. a.). Der Sachse Viktor Blüthgen (1844—1920), zeitweiliger Gartenlaubenleiter, ging von Kinderschriften aus, kehrte auch nach vielen Novellen dahin zurück und hat noch den Weltkrieg gefeiert. Bei „Deutschlands Auferstehen" war schon mit einem Festspiele bereit der deutschmährische Leiter der Berliner „Romanzeitung" Otto von Leixner-Grünberg (1847—1907), Literarhistoriker, Lyriker, Romanschreiber und Laienprediger. Im übrigen zog es das deutsche Publikum vor, an der Hand der süßbreiten Romane des Professors Georg Ebers (1837—1898) in Leipzig, dessen „Ägyptische Königstochter" (1864) der Gesellschaftserfolg des Jahrzehnts für „lebende Bilder" und dergleichen wurde, nach dem alten Ägypten auszuwandern, planmäßig mit „Uarda" 1877, der noch zehn weitere „Nilbräute" und „Wüstenträume" („Elifén"), dazwischen auch biblische Gestalten, Paulus („Homo sum") und „Josua", folgten. Nur als Ergänzung nach Seiten der kunstgewerblichen Renaissancemode sind in den achtziger Jahren Ebers' Romane aus den spanischen Niederlanden des 16. Jahrhunderts („Die Frau Bürgemeisterin"), aus dem alten Nürnberg („Die Gred") und anderen alten Reichsstädten aufzufassen. An der Ebersmode ärgerte sich noch der alte Antisemit des jungen Deutschlands Gutzkow (s. o. S. 294).

In Ebers' Erfolge teilte sich der Breslauer Professor der deutschen Rechtsgeschichte Felix Dahn (s. o. S. 505, 1834—1912), weniger mit vaterländischen Gedichten, Epen und Dramen („Heil dem Kaiser", „Schlacht bei Sedan", „Die Amalungen", „Deutsche Treue"), die das Jahr 1870 in dem gelegentlichen Dichter der fünfziger Jahre plötzlich wieder anregte, als gleichfalls mit der Ausnützung seiner gelehrten Facharbeit („Die Könige der Germanen" 1851 ff. u. a.) für Romane aus der Edda („Sind Götter?", „Odins Trost" in der „Stärke von oben", das heißt dem Gottverzicht) und aus der Völkerwanderung. Unter diesen schlug durch der vierbändige „Kampf um Rom" (1876), in dem der byzantinische Hof gegen die Ostgotenkönige Totila, Teja usw. Ränke schmiedet und ein verfrühter Cola Rienzi Cethegus die Unabhängigkeit der Ewigen Stadt träumt.

Ein dritter Universitätslehrer (für Kirchengeschichte in Heidelberg), Adolf Hausrath, wetteiferte mit jenen unter dem

Namen George Taylor (1837—1909), indem er Ebers' römisch-ägyptischen „Kaiser" — Hadrian — im gleichen Jahre (1880) durch einen Roman über dessen schwermütigen Lustknaben „Antinous" in den Schatten stellte. Das 16. Jahrhundert mit Kulturkampf behandelte er in dem Jesuitenroman „Klytia", Römer- und Germanengreuel in „Jetta" aus der Zeit des römischen Sängers der Mosel Ausonius. Zwei in Deutschland besonders beliebte, für das Deutsche Reich schließlich verhängnisvolle altrömische Greuelvorwürfe griff der Gießener Gymnasialhumorist dieser Jahre, Ernst Eckstein (1845—1900), auf: römischen Cäsarenwahn in den „Claudiern" (Domitian) und „Nero"; den Sklavenaufstand des Spartakus in „Prusias". Die poetische Kulturgeschichte der Fachgelehrten führen noch bis auf unsere Zeit fort der fränkische Archivrat August Sperl (geb. 1862) in einem modernen Familiengeschichtenroman „Die Fahrt nach der alten Urkunde" 1892 und mehreren kulturgeschichtlichen: „Die Söhne des Herrn Budiwoj" 1896, deutsche Geschlechtertragik im Tschechien des 13. Jahrhunderts; „Hans Georg Portner" 1899, Dreißigjähriger Krieg; „Burschen heraus" 1913, Franzosenzeit um 1800; ferner der Marburger klassische Philologe Theodor Birt („Beatus Rhenanus", geb. 1852): „Menedem, die Geschichte eines Ungläubigen" 1912

Im allgemeinen gedieh die poetische Altertumsliteratur am üppigsten auf dem Untergrunde „feucht-fröhlichen" Schülerhumors im Stile Scheffels und jener Vagantenlieder des Mittelalters (Bd. I, S. 80 ff.), die jetzt Erneuerung über Erneuerung erleben. Die höchsten Auflagen erreichten der Quedlinburger Fabrikant Julius Wolff (1834—1910), Kriegsdichter (1871 die Sammlung „aus dem Felde"), und der thüringische Privatlehrer Rudolf Baumbach (1840—1905).

[1] Ersterem glückte es zum Teil im Zeichen R. Wagners (s. o. S. 287) mit sehr „modernen" gereimten Erneuerungen altdeutscher Schwank- und Sagenhelden, wie „Till Eulenspiegel Redivivus" (1874 unter „Schwarzen und Roten", Ultramontanen und Sozialdemokraten), der „Rattenfänger von Hameln", der spielend bezaubernde „Buben- und Mädchenfänger", „Der wilde Jäger", „Lurley", „Der fliegende Holländer" und, als der umfangreichste, „Tannhäuser" (s. o. Bd. I, S. 186, als Dichter des Nibelungen-

liedes!); ferner mit alten deutschen Stadt- und sogar — den Geist der Demokratie mit sich ziehend! — Rittergeschichten: „Der Sülf- (Solquellen-) Meister“ (der Stadt Lüneburg im 15. Jahrhundert), „Der Raubgraf“, „Das Recht der Hagestolze“ (nämlich durch eine späte Heirat der Einziehung ihrer Güter zu entgehen). Der andere im Zeichen des „Alpenvereins“ („Zlatorog“, eine slowenische Alpensage, „Enzian“ u. a.) beschränkte sich am wirksamsten auf „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (1878), „Spielmannslieder“ auch in seinen Ansätzen zu „Abenteuern und Schwänken“ („Truggold“ der Alchimisten des 17. Jahrhunderts; „Kaiser Max und sein Jäger“ mit H. Sachs). Vergebens eiferten die in ihren Einnahmen geschädigten älteren „Geschenkdichter“ gegen diese „Butzenscheibenpoesie“; eine Bezeichnung, die, von den runden, in Blei gefaßten Scheibchen der altdeutschen Zimmermode entlehnt, ihr wohlfeiles Altdeutschtum verspotten wollte.

Wenigere folgten dem Sorauer Pastor Heinrich Steinhausen (geb. 1836), dem humoristischen Kritiker der Ebersmode („Memphis in Leipzig“ 1880) in die stilleren Bezirke seiner gefühlvoll entsagenden Mönchsliebesgeschichte „aus alter Zeit“, „Irmela“ (1881), oder gar in seinen Jean-Paulschen Humor („Markus Zeisleins großer Tag“, „Heinrich Zwiesels Ängste“). Sein Heidelberger Amtsgenosse Adolf Schmitthenner (1854—1907) hat gleichfalls neben ernsten Frauenromanen („Psyche“ 1891, „Leonie“ 1893 — Ehescheidung! —) und historischer Novellistik (1908 „Das deutsche Herz“: die Pfalz im Dreißigjährigen Kriege) den Humor auf kulturgeschichtlichem Grunde zu entfalten gewußt („Aus dem Tagebuche meines Urgroßvaters“). Kulturgeschichtliche Novellistik (1883 „Der Hexenprediger“, vgl. o. S. 430, dessen Treiben sich kulturkampfgemäß an ihm selber rächt) verband mit Humor, besonders erfolgreich mit dem der Schule („Das Gymnasium zu Stolpenburg“ 1891) der pommersche Gymnasiallehrer Hans Hoffmann (1848—1909). Zwischen Nord und Süd, Ostsee und Bozen, Pommern und Griechenland teilt sich die Vorliebe seiner Schilderungen. Hierin gemahnt er an die Lyrik eines anderen Urbilds, des deutschen poetischen „Reiselehrers“ seiner Zeit, des Karlsruher Hofrats Heinr. Vierordt (geb. 1855; „Balladen“ und „Akanthusblätter“, „Meilensteine“, „Vaterlandsgesänge“ 1904, „Gemmen und Pasten“ 1902, „Deutsche Ruhmesschilder“ 1914). Zu Bismarck steht Max Bewer (geb. 1861).

Was man im Zeitungspublikum so „Humor“ nennt, der Lachstoff der aller Orten in die Halme schießenden Witzblätter, war freilich der stets zugkräftige Untergrund dieser Literatur. Allein wenige genügten ihm in so sinnig-kindlicher, heiter-gemütvoller Weise wie die beiden Kladderadatschleiter (s. o. S. 309) und Jugendschriftsteller zugleich, der Danziger Johannes Trojan, der Bismarckdichter des „Kladderadatsch“ („Beschau-

liches" 1870), und der Schlesier Jul. Lohmeyer („Gedichte eines Optimisten" 1883); die beiden schwäbischen Kunst- bezw. Literarhistoriker Eduard Paulus (1837—1907; Lieder und Humoresken 1880; „Krach und Liebe, aus dem Leben eines modernen Buddhisten" 1879) und Karl Weitbrecht (vgl. o. S. 388; „Phaläna — wörtlich: Walfisch — das Leiden eines Buches" 1892); die christlich gerichteten Menschen- und Weltkenner Seminarleiter Hermann Oeser (1849—1912, aus Hessen; „Des Herrn Archemoros Gedanken über Irrende, Suchende und Selbstgewisse" 1891) und Pastor Max Allihn (1841—1910, aus Halle an der Saale, der „Fritz Anders" der „Grenzboten"); endlich die dichtenden Ingenieure — auch ein kennzeichnender literarischer Ausdruck der Zeit! — Max Eyth (1836—1906, Sohn des schwäbischen Schulmannes Ed. E., der diese Literatur („Volkmar" 1876, „Mönch und Landsknecht") mit seiner Fachtätigkeit in der weiten Welt und im wirklichen heutigen Ägypten bereicherte („Hinter [Dampf-]Pflug und Schraubstock" 1899; „Der Kampf um die Cheopspyramide", die die Urmaße mit der Ludolfschen Zahl enthalten soll; „Der Schneider von Ulm", dessen Fliegeridee) und der Mecklenburger in Berlin Heinrich Seidel (1842—1906), der Schöpfer eines der Zeit besonders nötigen humoristischen Lebensmusters des allzeit zufrieden beschaulichen „Privatier" „Leberecht Hühnchen" („und anderer Sonderlinge" seit 1888). Wilhelm Vershofen (geb. 1878; „Fenriswolf" 1914) und Alfred Döblin (geb. 1878; „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" 1918) führen das ins Moderne des Abdrucks der bloßen Geschäftsschreiberei und der Groteske. Döblins „Die drei Sprünge des Wang-lun" (1916) sind überseeisch.

Ganz anders zugkräftig beherrschten die beiden ersten Jahrzehnte die handgreiflichen Urbilder der neuen Reichsherrlichkeit in der Zeitung, auf Markt und Eisenbahn, daheim am Stammtisch und auf Reisen im Ausland: der „phantasiereiche", immer geldbedürftige „Kriegsberichterstatter Wippchen" von dem Hamburger Julius Stettenheim (1831—1916), der ewig klagende „Partikularist Bliemchen" von dem Sachsen Gustav Schumann, der sich in den beiden Leipziger Humoristen Edwin Bormann (1851—1912) und Georg Bötticher seine weiteren Zeitspiegel schuf; die sich jetzt der Welt als Engländerersatz aufdrängenden Berliner „Buchholzens in Italien" (1883) mit der Perle einer Berliner Weltspießbürgerin „Frau Buchholz" in ihrer Mitte von dem Holsteiner ursprünglichen Chemiker Julius Stinde (1841—1905); endlich die für Gemütsstimmung

und Geist des neuen Reiches merkwürdig bedeutsamen, für sein heranwachsendes Geschlecht bedenklich vorbildlichen humoristischen Zerrbilder des hannöverschen Dichterzeichners an den „Fliegenden Blättern" in München **Wilhelm Busch** (1832—1908). Mag der bittere Weltbeobachter, der aus diesen Schnurren spricht, sich aber gelegentlich (in „Kritik des Herzens") als bitter enttäuschter Mann und sogar (in „Eduards Traum") als Idealphilosoph der Leibnizischen (s. o. I, S. 557) Monadenlehre vorstellt, in sich noch so ungewöhnliche Geistesgaben vereinen, für das neue Reich und seine Sitte ist er eine Sündflut verkündende Erscheinung. Kein minder menschlicher Sittenrichter als Fr. Th. Vischer (s. o. S. 434) hat alsbald, aus der allgemeinen W.-Busch-Begeisterung heraus, darauf hingewiesen. In seinen „bösen Bubenstreichen" von „Max und Moritz" (schon 1865!) übte Busch am Kinderspiel bereits seine verteufelte Kunst, auf die Großen zu wirken, die er später an ihrem Treiben zur Vollendung brachte, nämlich die „sämtlichen Werte des Lebens", wie man es bald in philosophischem Ernste **forderte**, „umzukehren": das Häßliche schön und das Schöne häßlich darzustellen, das Kleinliche, die sogenannte Misere des Lebens ernst, das Große und Erhabene daran spaßhaft zu nehmen, mit dem Leben selbst aber, wie ein Ausdruck dieser Zeit es grausenhaft ausspottet, „Schindluder zu treiben": „Denn hinderlich wie überall, ist hier der eigene Todesfall" u. ä. Besonders auffallen muß an diesem neuen Humor die Freude am Grausamen, Hämischen und Tückischen, wie sie nach kaum einem Menschenalter den Ton der führenden Witzblätter ausmachen sollte. Tiere erscheinen gern bereits in darwinistischer Auffassung als Spiegel des Menschlichen (die Hunde „Plisch und Plum", „Hans Huckebein, der Unglücksrabe", „Fipps, der Affe").

Das Bürgertum ahnte noch nicht, wie es im Grunde die Zielscheibe des grausamen Spottes abgab, den es bewieherte, und wie rasch er sich zu bitterem Ernst auswachsen sollte. Ganz ähnlich wie in der jetzt beginnenden ausländischen Romanliteratur, die es verschlang, weil sie sich in ähnlicher prickelnder Weise gegen das neue deutsche Bürgerkaiserreich richtete (s. u. S. 585), finden sich auch hier schon Reihen- („Serien"-) Werke (von 1876 bis 1878:

„Abenteuer eines Junggesellen“, „Herr und Frau Knopp“, „Julchen“). Buschs inneres Verhältnis zur Kunst und Dichtung seiner Zeit bezeichnen, ebenso witzig wie hoffnungslos, die Stapelplätze der „geflügelten“ Worte der Zeit: „Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter“ (1883) und „Maler Klecksel“ (1884).

Wilh. Buschs Werke von 1870 bis 1875 sind dem Kulturkampf gewidmet: „Der heilige Antonius von Padua“ (? ein anderer, der Einsiedler der Thebais, scheint gemeint!), die durchtriebene „Fromme Helene“ und der „Pater Filucius“ (filou, französisch Spitzbube!), ein Jesuit.

Ein anderer Dichtermaler verwandten Geistes, in höherem Kreise schaffend, mit ausgesprochen materialistisch-pessimistischer Gesinnung, der Oldenburger Artur Fitger (1840—1909), dankt gleichfalls der Höhe des Kulturkampfs (1875 „Hie Reich, hie Rom!“ Nachspiel des Dramas „Adalbert von Bremen“) den Massenerfolg seines „jüdische Weisheit“ gegen „christlichen Aberglauben“ verherrlichenden Trauerspiels „Die Hexe“ (auf der Wanderbühne der Meininger, s. u. S. 569). In ähnlicher Absicht, gegen die Weihe des Fürstentums, hob noch die Berliner „Freie Bühne“ vom Ende der achtziger Jahre (S. 593) sein blutiges Trauerspiel „Von Gottes Gnaden“ aufs Panier.

In die oben (S. 541) erörterte Bewegung hatte schon das Jahr 1870 mit der Unfehlbarkeitserklärung des Papstes eine starke Welle gebracht.

Sie verschaffte einem österreichischen 48er Dramatiker, dem Wiener Schauspielersohne Franz Nissel (1831—1893), den Schillerpreis (1877 „Agnes von Meran“ gegen das päpstliche Verbot der Ehescheidung Philipps II. August von Frankreich) und späte Bühnenerfolge (1882 „Die Zauberin am Stein“).

Sie hob das volksdramatische Talent eines bis dahin vergebens kämpfenden Wiener Schauspielers und zurückgewiesenen Theaterdichters, Ludwig Anzengruber (1839—1889). Sein „Pfarrer von Kirchfeld“, aufgeführt 5. November 1870 am Theater an der Wien, das den Dichter daraufhin fest anstellte, wurde das Zugstück Deutschlands. Altbeliebte Vorwürfe der kirchenfeindlichen Volksdichtung, die Zwangsehelosigkeit des Geistlichen und seine Umgehung des Bestattungsverbots von Selbstmördern, machten aus dem Helden — Pfarrer „Hell“, dem

christlichen Wiedergewinner der ihm feindlichsten verlorenen Seele seiner Gemeinde, des „Wurzelsepp“ — den Bühnenverwahrungsträger gegen die Beschlüsse des Vatikanischen Konzils von 1870.

Mit einem komischen Seitenstück dazu, den „Kreuzelschreibern“, Bauern, die des Schreibens unkundig, für ihren Namen ein † setzen, besiegelte das der Dichter selbst. Denn es handelt sich darin um eine Zustimmungseingabe an den bekannten Gegner jener Beschlüsse, den geistigen Vater des „Altkatholizismus“, den Stiftspropst Döllinger in München. Komische Dorfränke zwischen den mit den Geistlichen verbündeten Frauen der Bauern und den mit den Bauern in Verbindung zu treten drohenden Dorfjungfern, die zugleich mit ihnen nach Rom wallfahrten wollen!, geben dem Stück den Inhalt. Der „Steinklopferhans“, ein allnaturgläubiger Dorfspinozist Auerbachscher Abkunft (s. o. S. 403), sorgt für die Philosophie. Doch ist es dem Dichter hoch anzurechnen, daß er daraus noch keine Hebbelschen Folgerungen zog, wie sie in dieser literarischen Umwelt unter dem Leitwort „Auf der Alm, da giebt's ka Sünd'“ gern laut werden. Seine Theaterstücke und (späteren) Erzählungen — gesammelt unter den Titeln „Kalendergeschichten“ und „Dorfgänge“ — lieben es im Gegenteil, die strenge Folgerichtigkeit auch der sittlichen Weltzusammenhänge ernst, aber dabei nicht lieb- und hoffnungslos zum Ausdruck zu bringen. Schon die Titel sprechen das, meist schon mit Hinweis auf den hauptsächlichen Inhalt, deutlich aus: „Der Meineidbauer“, „Der Gewissenswurm“, „Das vierte Gebot“ als Hohn auf das bei hoch und nieder gleich verdorbene großstädtische Bürgertum, „Heimgefunden“ (zur Mutter), Wiener Weihnachtskomödie, „Der Fleck auf der Ehr'“ (nämlich bei den entlassenen Strafgefangenen); auch im Roman: „Der Schandfleck“ (ein uneheliches Kind, das aus sich selbst etwas Tüchtiges wird), „Der Sternsteinhof“ (protzenhaft selbstsüchtiger Bauern).

Als Erzähler steht dicht neben Anzengruber, ihm auch im Leben verbunden, der durch einen Grazer Zeitungsmann Alb. Swoboda zur Literatur und durch Hamerling eingeführte ehemalige Dorfschneidergeselle Peter — eigentlich Petrikettenfeier — Rosegger aus Krieglach in Steiermark (1843—1918). Von obersteirischer Mundartdichtung ausgehend, hat er sich an Ad. Stifter und nicht zuletzt Auerbach zu „dem Naturdichter des neuen Reichs“ herangebildet.

Als solcher seit 1875 in den „Schriften des Waldschulmeisters“ und in der Zeitschrift „Heimgarten“ seit 1876 weiteste Kreise ansprechend,

hat er ihnen die materielle und geistige Entwurzelung des Volkes („Jakob der Letzte“ 1888), die Pest der Großstadtverbildung („Idyllen einer untergehenden Welt“ 1899, „Weltgift“ 1903, „Sünderglöckl“ 1904), die Heilkraft der Scholle („Erdsegen“ 1900), wie des Zurückziehens in sich selbst („Heidepeters Gabriel“ 1875) immer aufs neue, wenn auch nicht eben immer neu vorgehalten. Seine „Geschichte aus deutscher Heldenzeit“ lieferte ihm der letzte Führer im Tiroler Aufstand 1809 gegen Franzosen und Bayern „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr“ (1893), der mit dieser Mahr (im bayrischen Gebirge „Mur“, in der Schweiz „Moräne“ = Steingeröll) schon nach Friedensschluß ein Bataillon abziehender Feinde vernichtete und dafür hingerichtet ward. In der Religionsfrage anfangs streng bejahend, beschwor er den abziehenden Kulturkampf mit der Schilderung einer auf eigene Faust theologisierenden Dorfgemeinde („Der Gottsucher“ 1883). Später ist Rosegger unter den Eindrücken der bei andauerndem Konfessionshader fortschreitenden Religionsentfremdung sichtlich ungewisser und abfindungsbereiter geworden. Der schließlich irrsinnige Dorfpfarrer im „Ewigen Licht“ (1897), die österreichisch-evangelische Bewegung in „Mein Himmelreich“ (1901), das phantastische Christusbild in „I. N. R. I. Frohe Botschaft eines armen Sünders“ (1905) bezeichnen seine Entwicklung nach dieser Seite.

Einen hierbei zu beachtenden, für die Gestaltung der jüngsten Zeit ja Ausschlag gebenden Vorwurf, den Kampf zwischen Volksschullehrer und Pfarrer, behandelte 1894 mit Erfolg der Roman „Ein Verrückter“ des Münchner satirischen Volksabschilderers Joseph Ruederer (1861—1915).

Seine „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten“ (1899) zeigen den ungemütlichen Wilh. Buschwitz seiner Zeit in gleicher Grundrichtung. Von ihm spielt auf dem Theater: „Die Fahnenweihe“ in einer Sommerfrische und „Morgenröte“, das ist die Revolution von 1848 mit Lola Montez in München.

Jene im neuen Jahrhundert, gleichfalls vornehmlich aus nationalpolitischen Gründen in Österreich einsetzende, sogenannte „Los-von-Rom“-Bewegung, brachte es zum mindesten in der Literatur zu einer Art Nachspiel des Kulturkampfs. Sie verhalf alten Kulturkämpfern noch zu späten geräuschvollen Erfolgen, wie (seit 1904) dem deutsch-böhmischen Exmönch Ant. Ohorn in seinen Reformklosterstücken „Die Brüder“ und „Der Abt von St. Bernhard“. Sie hob den Tiroler Schüler Anzengrubers (aber

auch bereits Zolas) Karl Schönherr (geb. 1867) zu seinem heute noch fortwirkenden Bühneneinfluß.

Sein geschichtliches Volksstück „Glaube und Heimat" (1910) mit dem etwas anspruchsvollen Nebentitel „Die Tragödie eines Volkes" führt in ein Alpendorf zur Zeit der Gegenreformation. Die Protestanten sollen ausgewiesen werden, wenn sie ihren Glauben nicht abschwören. Ein kaiserlicher Reiter verfolgt einen Knaben bis unter das Mühlrad, das ihn erschlägt. Der Vater ist schon daran, ihn blutig zu rächen, ringt sich aber im letzten Augenblick die Versöhnung um Christi willen ab, so daß der Reiter gerührt sein Schwert zerbricht. Es ist im Grunde derselbe alte Bauer, der in dem Schauspiel „Erde" (1907) (nach Zolas Titel „La terre") so zäh an seiner Scholle, seinem Hofe klebt, daß er sie seinem Sohne nicht lassen will, den er zum Kampf um sie für nicht tauglich hält. Dicht daneben steht, wie oft in dieser Zeit, die E. T. A. Hoffmannsche Romantik in einem Märchenspiel „Das Königreich" (1908), in dem der Teufel als Hofmusikus sich durch die Familie des Hofnarren des Fürsten versichert. Die „religionslos" materialistisch-wirtschaftliche Revolution und der Anschlußbetrieb an Deutschland leiht solchen Bühnenbildern jetzt noch eine scheinbare Daseinsberechtigung über ihre ursprüngliche Absicht und den Krieg hinaus. Schönherrs letzter Theatererfolg war ein durch Polizeiverbote unterstütztes Eheskandalstück, „Der Weibsteufel".

Die katholische Kirche beantwortete die Kulturkampfsliteratur nach ihrer Weise mit planmäßiger Einstellung auf sie, was der Beteiligung der Katholiken an Dichtung und Kritik zugute kam.. Ein Nachteil erwuchs vielleicht in nationaler Hinsicht durch die strenge Absonderung der „katholischen Literatur" in Verlagsbuchhandlungen, Zeitungen und Zeitschriften, ja sogar literarischen Nachschlagebüchern, die früher in dem Maße unbekannt war und sich erst in allerletzter Zeit wieder etwas zu lockern beginnt.

Eine neue Priester- und Ordensliteratur entstand, die alle Kreise des Weltlichen in ihren Bereich zog, sogar dem Scheffel und Baumbach einen der Ihren an die Seite zu stellen wußte, den steirischen Pfarrer Ottokar Kernstock, noch an einem so konfessionslos wirksamen Orte, wie den Münchner „Fliegenden Blättern". Daneben fehlte auch dem Kulturkampfe nicht die romantische Neubekehrte in der Dichtung, die Mecklenburgerin C. Wöhler (verheiratete Schmid), die unter dem Einflusse Alban Stolz' zur katholischen Kirche übertrat; als Dichterin „Cordula Peregrina": „Was sich das ewige Licht erzählt" (1874) und andere Sammlungen lyrischer Sakramentsandachten.

Den Klassiker dieser neukatholischen Dichtung stellte 1878 der langjährige westfälische Arzt und Zentrumsabgeordnete Fr. Wilh. Weber (1813—1894) mit dem epischen Gedicht aus der Zeit der blutigen Sachsenbekehrung Karls des Großen: „Dreizehnlinden".

Der Titel bezeichnet mit sinnbildlichem Bezug auf die dreizehn linden Männer, die einst das Christentum brachten — ein westfälisches Kloster, das einen, Karl und seinen christlichen Franken ebenso aufsässigen wie in eine fränkische Christin verliebten sächsischen Freisassen Elmar verwundet schützt und so bekehrt. Die nordische Frithjofssage — ihr moderner Dichter Tegnér gehört mit dem Engländer Tennyson zu Webers Mustern, die er übersetzte — hat Elmars Gestalt und Schicksal offenbar vorgebildet. Eine spätere (1892) ganz nordische erzählende Dichtung Webers „Goliath" (Olaf und Margit) blieb weit unter dem Erfolge von „Dreizehnlinden"; da sie nicht mit deutscher Völkerversöhnung und Hochzeit schließt, sondern den Geist der Zeit streng altkirchlich, im familienstolz-ständischen Sinne herausfordert. Hier ertrotzt der Bewerber, ein Knecht, nicht die Hand der Geliebten, sondern beide entsagen, dem vierten Gebote treu, bis an ihr seliges Ende. Auch in seinen „Gedichten" (zuerst 1881; nach seinem Tode 1894 noch „Herbstblätter"; geistliche Gedichte, zuerst 1875 zu Bildern: „Marienblumen") hält Weber seine dem Zeitgeist abschwörende, der Welt entschwebende Ewigkeitsweise fest; in der Verbindung von Himmelssehnsucht und Heimatsgefühl ein echter „Sohn der roten Erde". Schon in seiner Jugend (1837) war der ernste Dichter mit Spottnachahmungen Heines aufgetreten. Er hatte dann lange an sich und seinen Versen gefeilt, wie denn überhaupt Strenge des Stils und der Metrik diese dem Latein nahe Dichtung vorteilhaft vor den Schleuderversen der modernen „fahrenden Gesellen" auszeichnet.

Einen besonderen Aufschwung nahm, infolge des Kulturkampfs, natürlich die katholische Romanliteratur. Neben den auch auf diesem Gebiete, zumal der geschichtlichen Erzählung, jetzt rege tätigen Ordenspriestern, „Jesuiten", wie Joseph Spillmann, dem Schweizer Romangeschichtschreiber der Zerstörung Jerusalems („Lucius Flavius") und der Französischen Revolution („Um das Leben einer Königin"), fällt auch hier vornehmlich die ansteigende weibliche Beteiligung in die Augen (vgl. o. S. 530). Das Vorbild der Gräfin Hahn-Hahn spiegelt sich hier zunächst in der Bekehrung der Schriftstellerinnen selbst, wie der Kurländerin Elisabeth von Grotthuß („Meine Bekehrung"); der Darmstädterin Anna von Krane, die, auch im Roman aus der großen Gesellschaft kommend, „Sibylle" in des Wortes Bedeutung wird

und sich schon mit der Christussalonliteratur des neuen Jahrhunderts (s. u. S. 639) berührt („Vom Menschensohn" 1907, „Magna Peccatrix" = Maria Magdalena, „Wie der König [Herodes] erschrak", mittelalterlich „Das Schweigen Christi"); der Schweizerin Isabella Kaiser („Die Friedenssucherin"), auch hier die Alpennatur nicht vergessend („Der wandernde See"). Schon seit den Kulturkampfsjahren wirkt als namhafteste katholische Erzählerin die westfälische Freifrau Ferdinande von Brackel („Die Tochter des Kunstreiters" 1875, „Daniella" 1878, „Am Heidstock" 1881), die später diese Jahre selbst noch einmal zum Gegenstande des Romans machte (im „Streit der Zeit" 1898). Weitreichende Wirkungen erzielte (seit 1880) die Wiener Kaufmannstochter Emilie Mataja (1855) unter dem männlichen Decknamen Emil Marriot mit katholisch-konservativen (gern Idealpriester-) Romanen („Der geistliche Tod", „Mit der Tonsur"), die sich heftig gegen die rücksichtslose Genußgier der „modernen Menschen", die materialistische Vergötterung des Arztes („Seine Gottheit" mit Fortsetzungen) und die trostlose Familiengestaltung des „Heiratsmarkts" wenden (hierzu auch ein Schauspiel „Gretes Glück"). Überaus rege erzählt (gleichfalls seit dieser Zeit „Das Kind seines Herzens" 1884) die Hessin Therese Keiter, als M. Herbert, in Regensburg („Schicksalstadt") lebend, seitdem süddeutsches Volkstum („Oberpfälzische Geschichten" 1904) spiegelnd; auch lyrisch „Einkehr", „Einsamkeiten", „Bekenntnis" („Confiteor") predigend.

Auf die Höhe der Wirksamkeit hob die Abwehr der Los-von-Rom-Bewegung die österreichische Geschichtsromanschriftstellerin Enrica Freiin von Handel-Mazzetti (geb. 1871 in Wien).

Ihr erster Roman (1900) „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" läßt einen schlichtfrommen österreichischen „Klosterbruder" Lessingscher Abkunft (s. o. I, S. 637) das Herz eines englischen Gottesleugnerkindes dem katholischen Glauben gewinnen, während sein Vater im Berlin König Friedrichs I. von protestantischen Glaubensrichtern mit gräßlichen Foltern zu Tode gequält wird. Mit dem zweiten „Jesse und Maria" (1906) betritt sie das jetzt in den Vordergrund gezogene Gebiet der österreichischen Gegenreformation, die sie sich in den beiden Titelhelden, einem protestantischen Junker und einer katholischen Förstersfrau, auseinanderlegen läßt. Vertritt hier die Katholikin die versöhnende Grundkraft, so im „Volksroman aus dem alten Steyr" von der „Armen Margret", einer Art Gegenstück zu Schönherr (1910), die vom katholischen Reiterführer fast „begewaltigte" Protestantin. Sie nimmt sich einzig des den Spießruten erliegenden Gewalttäters an. In „Stephana Schwertner" (in drei Teilen

unter besonderen Titeln 1912—14) ist es, auf dem gleichen Hintergrunde, wieder die katholische Jungfrau — Blutzeugin aus dem Volke —, die den Protestanten in Liebe überwindet.

Die westfälische Konvertitin Ilse von Stach (geb. 1879), die Frau des Münsterer Dozenten Wackernagel, hat sich in Gedichten (Missa poetica), Romanen („Die Sendlinge von Voghera") und christlichen Dramen („Genesius", „Der heilige Nepomuk") ausgesprochen.

Die hier überall stark vordringliche katholische Lyrik fand im neuen Jahrhundert (seit 1903) ihre regelmäßige Sammlung in dem jährlichen Almanach „Gottesminne" des Hechinger Benediktiners Ansgar Pöllmann.

Der deutschböhmische Benediktiner Timotheus Kranich (geb. 1870, „Echo des Herzens" u. a.); Ernst Thrasolt (Matthias Tressel, geb. 1878 an der Saar), der in „De profundis" 1908, „Stille Menschen", „Witterungen der Seele" 1911 eine erschütternde Glaubensüberschau schuf; der Oberbayer Sebastian Wieser (geb. 1879, „Rosen und Rosmarin"); der Westfale Christoph Flaskamp (geb. 1880, „Frommer Freude voll", „Parzival"); der Bamberger Jurist Lorenz Krapp (Arno von Walden, geb. 1882), der in „Kreuzesblüten", „Christus", „Opferfeuer" die Christusgestalt gärend in den Mittelpunkt stellt, schließen sich hier an.

Als lyrischer Epiker auf den Spuren Miltons und Klopstocks, nach eigenen Angaben des Ungarn Emerich Madách in dessen „Tag des Menschen", sei der deutschmährische Ingenieur Ed. Hlatky („Weltmorgen" 1897) genannt.

Für ein katholisches Volkstheater im Sinne der mittelalterlichen Mysterienbühne (Bd. I, S. 259 ff.) und der „Heiligen Handlungen" (autos sacramentales) Calderons, des spanischen Priesterdramatikers des 17. Jahrhunderts, begeisterte sich seit den neunziger Jahren der vieltätige Deutschböhme Richard von Kralik (geb. 1852) in Wien.

Doch scheint dies weniger Ausfluß eines eigentümlich katholischen Geistes, wie er im neuen Reich eher in den seit 1870 ansteigend zug- und werbekräftigen Oberammergauer Passionsspielen (Bd. I, S. 265) zum Ausdruck gelangen dürfte — trotz und vielleicht wegen ihrer Anziehungskraft auf die anglikanische Welt diesseits und jenseits des Ozeans! Vielmehr ordnet es sich den allgemeinen christlich-germanischen Bestrebungen, die seit den achtziger Jahren die kulturkämpferischen in der Literatur ablösen und in Wien schon in den Bestre-

bungen Hans Pöhnls gipfeln, die mittelalterlichen Volksbücher mit Haut und Haaren auf die moderne Bühne zu verpflanzen („Deutsche Volksbühnenspiele" 1887).

Diese Bestrebungen äußern sich literarisch im Norden zum Beispiel in den Luthergedächtnisdramen für 1883 von dem braunschweigischen Geschichtsdramatiker Hans Herrig (1845—1892) und dem Berliner Schauspieler Otto Devrient (1838—1894), deren dichterischer Eingeber zwar nach jetziger Preßgepflogenheit der Kalender war, deren bis gegen Ende des Jahrhunderts andauernder Erfolg aber doch auf eine starke, sie tragende Welle im Publikum schließen läßt.

Sie trug auch noch ein Volksschauspiel „Luther und seine Zeit" von dem Harzer Oberprediger August Trümpelmann, das schon vom Jahr 1869 stammt. Otto Devrient schrieb in gleicher Richtung auch noch (1891) einen sehr erfolgreichen „Gustav Adolf, historisches Charakterbild". Den protestantisch-konservativen Zeitroman vertritt in den achtziger Jahren der Kurländer Schriftleiter des Daheim Theodor Hermann Pantenius (1843—1908, schon seit 1873 unter seinen Vornamen) mit dem hanseständtischen Gesellschaftsbilde „Das rote Gold" und dem kurländischen Adelsroman aus der Reformationszeit „Die von Kelles". „Im Gottesländchen" bedeutet Erzählungen aus dem kurländischen Leben. Das vierhundertjährige Gedächtnis der Reformation fiel 1917 in die ungünstigste Kriegszeit. Die Lutherdramen der Zwischenzeit, die Luthertrilogie von Adolf Bartels (1903, VI. Band der gesammelten Dichtungen), Lienhards (s. u. S. 611) Wartburgtrilogie III „Luther auf der Wartburg" (1906), Arminius' „Luther auf der Koburg" (S. 615), schloß in diesem Jahre der „Luther" des Stuttgarter Pfarrers David Koch und die gereimte dramatische Dichtung „Luther" des Thesenanschlags und des Wormser Reichstags von Paul Friedrich Schröder (geb. 1869). Dieser Dichter hat von zwei bedeutenden Bruchstücken der deutschen dramatischen Dichtung Kleists „Robert Guiscard" (s. o. S. 260) und Grillparzers „Esther" (s. o. S. 353) Ergänzungen versucht, von der Esther im günstigen und ungünstigen Sinne.

Das Mutterland der deutschen Siedelung im Osten, das Deutschordensland, nahm in dieser Zeit als preußische Krönungsprovinz und deutsche Ostmark etwas vom geweihten Bezirk des neuen Reiches an. Der ostpreußische Jurist Ernst Wichert (geb. 1831, gest. 1902 als Kammergerichtsrat in Berlin), ein

vorzüglicher Landes- und Geschichtskenner seines Volkstums („Litauische Geschichten", „Von der deutschen Nordostmark"), schrieb von 1880 bis 1890 seine großen Geschichtsromane über: „Heinrich Reuß von Plauen", den letzten Helden unter den Hochmeistern des Preußenordens, den mit Haft belohnten Sieger bei Tannenberg 1410; über den Anführer der Empörung gegen den sittlich und politisch sinkenden Orden „Tilemann vom Wege", den Bürgermeister von Thorn; über den „Großen Kurfürsten in Preußen" (in drei Abteilungen), den rücksichtslosen Brecher des sich gleichfalls auf die Polen stützenden ständischen Städte- und Adelstrotzes.

Zeitpolitische Spiegelungen lagen für das alles nahe. Die „soziale Frage", wie man es damals noch beschaulich nannte, suchte man in dem 1872 begründeten, um ihre Klärung verdienten „Verein für Sozialreform" auf wissenschaftlichem Wege („Kathedersozialisten") gütlich beizulegen.

Sie behandelte der schon ältere Schriftsteller im neuen Reich (seit 1873) gleichfalls in Heimatromanen („Die Arbeiter", „Der jüngste Bruder"). Vornehmlich aber beherrscht er seit 1870 („Das eiserne Kreuz") das Theater mit zeitheilkräftigen („Die Realisten", „Ein Freund des Fürsten"), mutwillige Romantik mit Erfahrung am eigenen Leibe abführenden Lustspielen („Ein Schritt vom Wege"), für die der Zeit nur leider zu bald Geschmack und Verständnis verdorben werden sollte. Johannes Frhr. von Wagner (Johannes Renatus, 1833—1912) schrieb als Techniker historische Erzählungen („Die letzten Mönche vom Oybin" 1887) und Lebensbilder (u. a. „Der Graf von Wertheim", „Die Geschichte des Joh. Pranka" 1895).

Die natürlichen Beförderer dieses Zuges in der Literatur waren nach den Kriegen zur Ruhe gesetzte Offiziere, von denen wir eine ganze Reihe dabei tätig finden. Der Schlesier Dagobert von Gerhardt (1831—1910) eröffnete 1875 unter dem Namen Gerhard von Amyntor (griechisch, zumal homerisch der Helfer) mit seinen „Hypochondrischen Plaudereien" jene seitdem nie mehr unterbrochene Folge von zeitweisen Beherrschern des deutschen Denkens, die, mögen sie nun von Paris, London oder Amsterdam herkommen, sich „Max Nordau" (geb. 1849) oder Houston Stewart Chamberlain (geb. 1855) oder kurzweg „der Deutsche" nennen, über die „Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit" oder „Die

Grundlagen des 19. Jahrhunderts" oder „Rembrandt als Erzieher" sich verbreiten, in jedem Falle dem Deutschen eine hohe Meinung von sich und seinem Weltberufe beibringen wollen. Es ist nur natürlich, daß nach der Niederlage im Weltkriege ein Buch von Oswald Spengler (geb. 1880) „die Seele unserer Kultur von erhabener Zwecklosigkeit" in ihrer Entwicklung von der antiken, der mittelalterlichen der „Magier" zur modernen aufsuchte und alsbald „den Untergang des Abendlandes" (1919) im ganzen von Wien, bald von München aus verkündete. Seinem „Zivilisationsstadium" beläßt er als stärksten Ausdruck einen Dichter X, das ist der inzwischen gedruckte Ernst Droem (Gesänge 1920). Nordau (eigentlich „Südfeld") tut das Entgegengesetzte vom jüdischen Standpunkte, der Bayreuther Engländer Chamberlain dagegen vom Richard-Wagnerisch-antisemitischen der germanischen (arischen) Rasse und der sogenannte „Rembrandt-Deutsche", der Schleswig-Holsteiner Jul. Langbehn, vom niederländisch-judenfreundlichen Standpunkte aus, den er volkswissenschaftlich etwas kühn mit dem nieder-, ja schließlich zuerst mit dem „alldeutschen" in eins setzt. Denn dieser Begriff hat erst nach dem Weltkriege und zumal in der Revolution — aus naheliegenden Gründen — die ihm heute anhaftende ausschließlich antisemitische Färbung angenommen. Den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher" soll er vor dem Tode (1907) noch zum Katholizismus geführt haben.

Gerhardt hat aus dem Gesichtskreis des preußischen Offiziers u. a. auch Zeitromane gegen die moderne verfaulende Geldfamilie („Die Gisellis" 1888) für die gesunde christliche Familie (gesammelt in „Caritas" 1884) geschrieben

Ein althannoveranischer Offizier August Niemann (1839—1919) führte in die politischen Kreise des neuen Geldadels unter dem antik-mythologischen Sinnbild „Bacchen und Thyrsosträger" (1882) und zeichnete in „Deutschen Träumen" (1904) den „Weltkrieg".

Das erste heißt etwa soviel als Führer und Mitläufer, wobei alle möglichen Abbilder aus der Finanz- und politischen Welt der Gründerzeit hervortreten. Man denke an die Äußerungen Bismarcks an den Fürsten Putbus bei Moritz Busch: „Es wäre nichts dagegen einzuwenden, wenn der hohe Adel sich mit Strousberg (dem „Eisenbahnkönige" der Gründerzeit)

assoziierte, aber dann sollten die Herren doch lieber gleich Bankiers werden." Bitterer ist das Sinnbild im Titel der „Grafen von Altenschwert" mit einer vor nichts zurückschreckenden Geldstreberin — Gräfin „Sibylla" — im Mittelpunkt. Nach der Seite des neuen, zur Geldmacht aufstrebenden Buchhandels weisen „Eulen und Krebse", das sind unverkäufliche Bücher.

Vornehmlich Soldatenromane inmitten der neuen Umwelt sind des luxemburgischen Offiziers im preußischen Heere Freiherrn Alexander von Roberts (1845—1896) „Götzendienst", der Kampf „um den Namen" als Kapital in der Zeitungswelt, 1887, „Die schöne Helena" und „Revanche", worin an einem Falle aus dem bürgerlichen (kaufmännischen) Leben die Aussichtslosigkeit einer Versöhnung der Gegensätze von 1870 vorgeführt wird. Karl Frhr. von Perfall (geb. 1851) schrieb als Leiter der „Kölnischen Zeitung" Liebesromane, desgleichen sein Bruder Anton (1853—1912). Von österreichischen Offizieren a. D. beteiligten sich an dieser für den jähen Absturz der neuen deutschen Reichsmächte immerhin bedeutsamen Literatur Robert (von Bayer) Byr (1835—1902) aus Bregenz mit einer gutgemeinten, langatmigen Romanbeleuchtung des Darwinschen Zeitschlagworts „Der Kampf ums Dasein" (1869) und anderen grellen Schilderungen der herabziehenden neuen Gesellschaft („Mit eherner Stirn"; „Sphinx", eine alles verführende Kokette; „Larven", das sind die Spieler in dieser Lebensmaskerade); schon mehr im Dienste der Wiener Lebewelt als Selbstzweck der halbitalienische Freiherr Karl Ferdinand von Torresani (T. Langenfeld di Componero) seit 1876 mit „Schwarzgelben Reiter- und anderen Soldaten- und Sportsgeschichten", Wiener Künstlerromanen und Sittenbildern.

„Die Ausgestoßenen" aus dieser Welt sind reine Seelen, die ideale Ziele in ihrem Berufe anstreben und keiner ihrer „Cliquen" angehören. Ihr tragisches Los schildert an einer in Selbstmord endenden Ehe eines Gelehrten und einer Künstlerin der „Die Ausgestoßenen" betitelte (nachgelassene 1911) Roman des langjährigen Grenzbotenkritikers und Dresdner Literaturprofessors Adolf Stern (1835—1907, eigentlich Adolf Ernst aus Leipzig). Dessen epische Dichtungen und lyrische Romane aus der Vergangenheit, zumeist der Literatur: „Johannes Gutenberg", „Die letzten Humanisten", „Camoens", gehören schon seit den fünfziger Jahren in die oben (S. 403) erörterte Reihe.

Jedoch keineswegs bloß aus den an der alten Sitte hängenden Kreisen kommen die Kritiker der neuen Reichsgesellschaft, sondern auch aus den der mitten in ihr stehenden, lachenden Erben des

jungen Deutschlands, die sie recht im Kerne bilden. Der eigentliche Dichter der sogenannten „neuen Ära" in Preußen, des zur Macht gelangenden Liberalismus, ist der von Magdeburg-Stralsund stammende Gymnasiallehrer Friedrich Spielhagen (1829—1911).

Im Jahre 1861 erschien sein Roman „Problematische Naturen", der das durch ihn bekannte Wort Goethes über Menschen, „die keiner Lage gewachsen sind, und denen keine genug tut", an einem demokratischen Hauslehrer beim Adel veranschaulicht. Dieser fällt auf den Barrikaden der Berliner Märzrevolution von 1848, gleichwohl als Blutzeuge seiner jungdeutsch-liberalen Ideen gefeiert. In der Fortsetzung „Durch Nacht zum Licht" weissagt ihnen ein liberaler Adliger den endlichen Sieg. „In Reih' und Glied" (1866), einer jener geistreichelnden Titel, in denen sich Auerbach, sein Erfinder, gefiel, führt in eine, noch recht gutzkowisch aufgefaßte Sozialrevolution. Lassalle unter dem Namen Leo Gutmann ist der bis an den Schluß seines Lebensromans (s. o. S. 531) getreulich vorgeführte Held. Wiederum ein Goethisches Wort, man müsse im Leben „siegen oder unterliegen, Hammer oder Amboß sein", ändert im Hinblick auf den „Kampf der dominierenden und der unterdrückten Kaste im Staate" schon ein Roman unmittelbar vor 1870 in „Hammer und Amboß", den Wahlspruch des nicht beglichenen, nicht zu begleichenden Parteikampfes. „Sturmflut" (1877) gibt sich dagegen als festsetzend sittliches Gipfelwerk des liberalen Reichsgedankens, worin sich dieser gegen die trügerischen Gründergewalten der „Milliardenflut" wie der hier protestantischen „scheinheiligen Pfaffen" preußisch-soldatisch am Ruder zu behaupten weiß. Der Held des sinnbildlichen Flutromans ist bereits ein Seekapitän.

Wieder in Gegensatz zu der Reichsleitung stellen sich die Romane vom Ende der achtziger Jahre „Was will das werden?" (Apostelgeschichte 2, 12 gegen Stöcker) und „Ein neuer Pharao" (2. Mosis 1, 8), das ist der neue Beherrscher des Strebertums im Staate, der von Joseph, dem Propheten des Liberalismus, nichts mehr weiß. Andere Romane und Novellen, vornehmlich der siebziger Jahre, „Was die Schwalbe sang", „Quisisana" (das heißt Hier gesundet man), „Plattland" bringen unpolitische Stimmungsbilder meist vom Meeresstrand in dem Stormschen Stile, in dem Spielhagen schon in den fünfziger Jahren („Klara Vere", „Auf der Düne") aufgetreten war. Schließlich in den neunziger Jahren verzehrt er sich, wie alle älteren im Kampf gegen die Unbill der sie abtuenden modernen „kleinen Fauste" („Faustulus"), die allein sich „selbstgerecht" sind. Seine pfäffischen Zerrbilder nahm er dann kleinlaut zurück. Auch über die Lehre von der Dichtung — so besonders für seine Form der Selbst-

erzählung im Roman (sog. „Ichroman") — hat sich Spielhagen öfters ausgesprochen.

Sein Freund, noch Gutzkows Mitarbeiter, der Berliner Karl Frenzel (1827—1914), betätigte sich in historischen Romanen (Washington in „Freier Boden" 1868) und Essays („Dichter und Frauen" 1859—1866, „Deutsche Kämpfe" 1873, „Renaissance und Rokoko" 1878 u. a.)

Der reichsgesellschaftliche Ergänzer Spielhagens und sein Ablöser in der Gunst des Reichspublikums schien mit den achtziger Jahren der Schleswiger Hermann Heiberg (1846—1910) werden zu sollen; insofern er, aus der Ehe eines bürgerlichen Rechtsanwalts mit einer Novellen schreibenden Gräfin (Asta von Baudissin) hervorgegangen, in Buch-, Zeitungs- und Bankgeschäften tätig gewesen, der geforderte Abklärer des verbohrten Adelshasses der achtundvierziger Demokraten und der literarischen Umsturzspielereien der von Bismarck „an die Wand gedrückten" Liberalen werden konnte. In Spielhagens letzten Romanen tut sich der Bismarckhaß der letzteren bereits in jener Weise durch Liebäugelei mit der Sozialdemokratie gütlich, wie es schließlich für die Gestaltung der von Berlin bestimmten Literatur entscheidend werden sollte. Bei Heiberg aber zeigt sich der althergebrachte Roman- und Theateradel, wie er jetzt wieder das Publikum anzulocken beginnt, bürgerlich und weltbürgerlich zugleich.

Es sind nämlich „Claireforts", „Inks", „Dunkers" (sprich Dönkers), die hier mit „Witzdorfs", „Schliebens", „Bomstorffs" usw. verkehren, so frisch, frei, froh und „natürlich", daß man wirklich meinen sollte, es wären die Schulzes und Müllers und Meiers der heutigen Gesellschaft. Und wohlgemerkt, „Witzdorfs" und „Schliebens" sind keine „Krautjunker" mehr, die Schulden machen, die Kreuzzeitung lesen und ihren Tag damit verbringen, zu faulenzen, zu spielen und irgend einen Müller, Schulze oder Meier frech zu „brüskieren". Nein, in diesen Romanen sind sie wahre Musterknaben berlinischer Zeitungserziehung, sie treten in die Hamburger oder Berliner Geschäfte von Müllers oder Meiers, sind „ohnehin Millionäre", machen aber noch Erbschaften, dulden und sparen, wenn es einmal kracht, und verwenden ihr ganzes Denken, Dichten und Tun dazu, das ungelöste Rätsel ihrer Frauen und Töchter in einem höchst störrischen Familienleben zu ergründen. In den Kreisen dieser „Witzdorfs" und

„Schliebens" und „Claireforts" ereignet sich nämlich eben nur der gewöhnliche Tagesjammer der breiten Volksmassen, des wirklich allerweitesten Durchschnitts der Menschheit, der Familienzank, die blöde Unverträglichkeit, die gegenseitige Angraulerei und Anfaucherei, Kinderärger, Verwandtschaftsgeplänkel, Ehestiftung und ihre Folgen, Sorge ums Fortkommen, kurz das, was man die „Misere des Daseins" nennt. In dieser endete denn auch der Schriftsteller mit dem „Berliner Romane: Dunst aus der Tiefe" (1890) nach dem inzwischen (s. u. S. 585) in Deutschland allmächtig gewordenen neuen Pariser Muster Emil Zolas; während er sich (1881) durch „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland" noch nach dem alten eingeführt hatte.

1885 mochte sein „Apotheker Heinrich" — das Schicksal eines an einen fühllosen Hausgewaltherrscher verschacherten weiblichen Engels, im Anschluß an Ibsens „Nora" (s. u. S. 587) — selbst noch zu den Mustern der damals aufkommenden „neuen Kunst" kleinlicher Umweltabschilderung (s. u. S. 591) gezählt werden. Etwas erscheint uns an Heibergs Romanen für die Zeitsitte hervorhebenswert. Das zauberische Spiel mit fremden, vornehmlich überseeischen Namen ist nie toller mit der Philisterluft bürgerlicher Abgeschlossenheit und Begrenztheit versetzt worden. Ange („sprich: Angsch", Titelanmerkung zu „Eine vornehme Frau" 1885), Carlos (vulgo Carlitos) Carmelita, Clementina, Julia und so fort, das sind die Namen der Helden, die sich hier zwischen Hamburg und Altona, zwischen Charlottenburg und Berlin tummeln.

Die Namenverhunzung, die vereinzelt im familiären Tone früher ja ganz erfrischend berührte, ist durch Übermaß gegenwärtig zu einer wahren Gesellschaftsplage geworden. Was soll man dazu sagen, wenn der spanische Name Mercedes hier durchgehend in „Cedes" berolinisiert wird, der Name Dora mit englischer Lautsparwut in „Dor" verkürzt wird, der unausbleiblichen „Freds" und „Bens" usw. gar nicht zu gedenken? Wer sollte vermuten, daß hinter dem rätselhaften und ganz biblisch oder mythisch klingenden Namen Kay („Kays Töchter" 1889) der altrömische Vorname „Cajus" steckt?

Es ist bereits die neue berlinisch-deutsche Welt, in die wir hier geführt werden. Ihre literarischen Vertreter nach zwei Seiten sind die mit Politik und gesellschaftlichem Leben der Reichshauptstadt eng verknüpften Brüder Rudolf (1829 bis 1910) und Paul (1839—1919) Lindau, Söhne eines Gerichtsbeamten jüdischer Abstammung (in der Altmark, später Magdeburg). Beide sind von Paris ausgegangen, beide erst mit dem siebziger Siege nach Berlin gelangt.

Der ältere Rudolf, bereits englischer und französischer Schriftsteller, Mitarbeiter der „Revue de deux mondes“, gelangte im Konsulats- und politischen Pressedienst des neuen Reichs zu einer ansehnlichen Stellung im auswärtigen Amt, die ihn schließlich dauernd nach Konstantinopel führte. In allen Weltteilen und den sie beherrschenden europäischen Sprachen zu Hause, ward er, der kühl diplomatische Beobachter der „guten Gesellschaft“ (1880) und ihres „Flirt“ (1894), zum entsprechenden Darsteller der „kleinen Welt“ (1880), in der jene sich überall wieder trifft: zum Erzähler englischer, französischer, japanischer, wie zuletzt (seit 1896) „türkischer Geschichten“.

Der jüngere, Paul Lindau, begründete eigentlich die Grundform des Berliner Schriftstellers, als reichshauptstädtischen, der sich mit witzigen Plaudereien, „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters“, „Überflüssigen Briefen“, „Nüchternen Briefen“ (aus Bayreuth!) und anderen „Literarischen Rücksichtslosigkeiten“ einführt; literarisch-politische Zeitschriften („Die Gegenwart“, „Nord und Süd“) gründet; als ihr Kritiker mit „Dramaturgischen Blättern“ festen Fuß auf dem Theater der neuen, um dasselbe gruppierten Gesellschaft faßt („Maria und Magdalena“, keine biblischen Frauen!; „Ein Erfolg“ auf dem Theater; „Johannistrieb“, junge Liebe eines alten Mannes; „Gräfin Lea“, die Jüdin im Adel) und schließlich mit „Berliner Romanen“ endet. Diesen in Nachahmung des Pariser Sitten-, richtiger Unsittenromans als „neue Gattung“ der Literatur eingeführt zu haben („Der Zug nach dem Westen“, das ist Berlin W 1886, „Arme Mädchen“ u. a.), zählt er zu seinen Verdiensten um sie. Die unheimliche literarische Macht, die sich in dem Lager der Besiegten aus dem „Pariser Roman“ erhob zur schließlichen Zerstörung nicht bloß des Deutschen Reiches, sondern der gesamten durch dasselbe vertretenen Welt — hat jedenfalls Lindau als Kritiker, nicht ohne Vorgefühle, zuerst vorgestellt.

In ähnlicher Weise kam auf und entwickelte sich zum Beherrscher des Theaters in den achtziger Jahren der Berliner Kaufmannssohn Oskar Blumenthal (1852—1917); zuletzt im Bunde mit dem Schauspieler Kadelburg (geb. 1851), Erneuerer der Berliner Posse (s. o. S. 309), die der Hamburger Theaterdirektorssohn Adolf L'Arronge (1838—1908) anfänglich im Stil der alten Familiengefühlskomik auf die Reichstheater übergeführt hatte („Mein Leopold“, „Hasemanns Töchter“). Aus Paris stammt auch das dramatische Kompaniegeschäft, wie er es anfangs mit Gustav von Moser (s. o. S. 535) und

dieser mit dem Wiener Franz von Schönthan (geb. 1849) führte, dem Verfasser der Posse über das alte Theaterpublikum „Der Raub der Sabinerinnen“: das Römerstück eines Gymnasialdirektors wird auf einer sogenannten „Schmiere“ aufgeführt.

Zum „Berliner Roman“schriftsteller („Berlin W“) wurde aus Lindauschen Anfängen („Nach berühmten Mustern“, literarische Spottnachahmungen 1878) der Fabrikantensohn Fritz Mauthner (geb. 1849 in Prag). Von ihm zur Heimatkunst (S. 611), „Hann Klüth, der Philosoph“ (1905), ging über Georg Engel (aus Greifswald, geb. 1866). Zum beliebten Theaterstückaufsetzer und -übersetzer (Molière, Rostand) im Heyse-Wilbrandtschen Geiste ward von Literaturgeschichtsstudien her („Christian Günther“, Trauerspiel 1882) Ludwig Fulda (geb. 1862, aus Hochfinanzkreisen in Frankfurt a. M.). Witziger Kopf, auch in der Lyrik, leitete er durch den Erfolg seines spitzfindigen Märchenstückes „Der Talisman“ (1892 nach Andersens „Des Kaisers neue Kleider“) eine derartige Mode auf dem Theater ein.

Die kennzeichnend preußische Ergänzung zu diesem Bilde des Theaters der neuen Reichshauptstadt brachte erst in ihrem zweiten Jahrzehnt das Auftreten Ernst von Wildenbruchs (1845 bis 1909). Dieser, ein unebenbürtiger Hohenzoller, als Sohn eines preußischen Generalkonsuls in Syrien geboren, Kriegsteilnehmer schon von 1866, 1870, Kriegsdichter im Geiste Scherenbergs („Vionville“ 1874, „Sedan“ 1875), schien der geborene Vertreter der neuen Reichsdichtung auf dem Theater. Dies erstrebte er schon ein Jahrzehnt vergebens. Allein es gelang ihm erst jetzt durch die Vermittlung des Herzogs von Meiningen. Dieser thüringische Fürst, der seiner Begeisterung fürs Theater selbst durch seine Ehe mit der Schauspielerin Helene Franz, „Freifrau von Heldburg“ Ausdruck gab, hat große Verdienste um die Hebung der Schauspielbühne im neuen Deutschen Reich, dadurch, daß er seine Hofschauspieler als Wandertruppe in ihren Dienst stellte. Durch glänzende Ausstattung und wirksame Bühnenkunst wußten die „Meininger“ selbst das neue Publikum anzulocken, „die Klassiker“ und Geschichtsdramen anzuhören. 1881 drangen Wildenbruchs „Karolinger“ von Meiningen aus auf die Bühne der Reichshauptstadt.

Das Drama steht noch wie der gleichzeitig in Frankfurt aufgeführte „Mennonit", den die Frömmigkeit seiner Gemeinde dem Vaterlandsdienst entzieht, im Zeichen des Kulturkampfs oder schon der Stöckerkrise? Es schildert den Verfall des Karolingerreiches durch den Einfluß der Kirche Ludwigs des Frommen und seiner zweiten Gemahlin Judith — ebenso wie noch 1886 „Das neue Gebot" der Ehelosigkeit der Geistlichen und 1896 die Kanossadramen über „Heinrich (IV.)", „Heinrichs Geschlecht" Heinrichs V. Rache am Papsttum. Unter der neuen Regierung (1888) ward Wildenbruch Hohenzollerndramatiker. Er schildert sie im Kampfe mit den „Quitzows", den märkischen Junkern, den „neuen Herrn": das ist den großen Kurfürsten (vgl. o. S. 562), mitunter so aufdringlich als „sein Geschlecht", daß sein „Generalstabsobrist", ein Hohenzoller des Dreißigjährigen Krieges, auf den preußischen Bühnen verboten wurde. Der „Shakespeare des neuen Reiches", als den sich Wildenbruch in dessen naturalistisch untergehendem Nebenbuhler „Christoph Marlow" (1884) spiegelte, verschmähte aber auch den „Naturalismus" nicht, als dieser aufkam (s. u. S. 591), weder auf der Bühne („Haubenlerche", „Meister Balzer") noch im Volks- und Bauernroman („Das schwarze Holz", das ist ein Weib!). Der Märchenschwank „Das heilige Lachen" (1892) stellt sich über Optimismus und Pessimismus. Wildenbruchs Erfolge als Erzähler („Das edle Blut", „Eifernde Liebe", „Claudias Garten") beeinträchtigt sein Theaterblut, das über seelische Unmöglichkeiten und falsche poetische Bilder immer gleich zu „Knalleffekten" drängt. Als Lyriker („Hexenlied") hat er die Reichsgrößen in Gedichtbänden gefeiert: 1888 „unsern Kaiser Wilhelm" und „unsern Fritz" (Kaiser Friedrich), 1898 „unsern Bismarck".

Wildenbruchs Erscheinung steht im äußersten Gegensatz zu der des damaligen Jambendramatikers im Hohenzollernhause selber, des Prinzen Georg von Preußen (1826—1902, unter dem Namen „G. Conrad"), der den „Phädrastoff" in immer neuen Schreckbildern des eingeteufelten Weibes bühnengerecht zu machen suchte. Mit einer Einseitigkeit, die schließlich komisch wirken mußte, hat Wildenbruch ausschließlich jenes Register gezogen, das schon aus der Sprache über Wildenbruch stets herauszuhören ist: das feurige. Nicht bloß seine Gestalten, schon seine Stoffe sind dadurch bestimmt worden. Seine Stoffe zeigen durchweg jenes hierfür einzig brauchbare Motiv: das Auflehnen jugendlicher Gemüter gegen greisenhafte Pflichten, greisenhafte Vorurteile, greisenhafte Sünden meist für das jugendlichste der Ideale, das Vaterland. Auch bei ganz modernen Stoffen („Opfer um Opfer" 1883) verläßt ihn diese Art nicht. Daher sind auch alle seine Leute Männer und alle jung. Auch seine Frauen, auch seine Greise! Von seiner Judith in den „Karolingern" sagt er selbst in seiner nicht immer richtigen jugendlichen Bildersprache: „Besorgt für

Kaiser Ludwig eine Spindel — und aus dem Flachs macht seinem Weib 'nen Bart!" Das Schwesternpaar in „Opfer um Opfer" wiederholt Virgils Nisus und Euryalus in Frauenkleidern und gemahnt bei seiner rührenden Unwahrheit an die Pagen- und Schülerfreundschaften der Jugendschriften. Den männlich besorgten Adelen, Marien, Leonoren („Harold", „Mennonit", „Marlow") wird das Trudchen des „Neuen Gebots" brüderlich angereiht. Seine Greise aber befinden sich meist in jugendlichen Aufwallungen und deuten nur durch ihre Stellung im Drama ihre Greisenhaftigkeit an.

Diese Jugendlichkeit, freilich nicht vorwiegend in diesem harmlosen Sinne kennzeichnet seitdem die deutsche Literatur. Ein junger Theater- und Zeitungsmann aus Breslau, Konrad Alberti (eigentlich: Sittenfeld, geb. 1862), der in diesem Sinne die Theater- und gesellschaftlichen Zustände Berlins angriff und mit bezüglichen „Erwartungen" 1888 vor den jungen Kaiser trat, rührte nur Schmutz auf und mußte sich, wie damals mancher, wegen eines Zolaischen Romans „Die Alten und die Jungen" 1889 vor den Gerichten verantworten.

Die Brüder Hart aus Münster, die (seit 1882) in ihren Kritischen Waffengängen, einem Fr. Th. Vischer nachgebildeten Titel für Wildenbruch gegen die älteren Literaten (Spielhagen, Jul. Wolf, Lindau) auftraten, sammelten die literarische Jugend um sich und erfreuten sich bald der Zigeunerkönigswürde des neuen Reichs.

Heinrich Hart (1855—1906), der Dichter unter ihnen, begann im Lichte seines Münchner Sternes, des Grafen Schack, 1878 mit „Gedichten eines Idealisten" als Ausgießung des heiligen Geistes über alle Welt: „Weltpfingsten". Daran knüpfte er zehn Jahre später ein unendliches, urzeitlich-episches „Lied der Menschheit", das über „Moses", den dritten Band unter vierundzwanzig!, nicht hinauskam. Lange galt er als „Entdecker Berlins in der Lyrik", weil er die Einfahrt mit der neuen Stadtbahn in die jüngste Weltstadt besang, genügte aber den späteren Umkreisern dieses Themas nicht mehr, da er noch mit den veralteten poetischen Vergleichen vom Meere und seinen Wogen arbeitete.

Julius Hart (geb. 1859), der Kritiker, im gleichen Jahre wie sein Bruder mit Gedichten gegen den Pessimismus auf-

tretend — „Sansara", das ist die Sinnenwelt gegenüber dem „Nirwana", dem seligen Nichts der Buddhisten —, hat diese Note festgehalten („Triumph des Lebens" 1897) und zu religionsstifterischen Versuchen ausgedehnt („Der neue Gott", „Die neue Welterkenntnis"). „Die neue Gemeinschaft" der „Friedrichshagener" in einem Berliner Vorort, die durch „Gartenstädte" die bedrohte „Genußkultur" retten wollte, hat ihr „Reich der Erfüllung" nicht über eine flüchtige Einladungsschrift des neuen Jahrhunderts hinausgebracht. Der Hannoveraner Heinz Tovote (geb. 1864) pflegte im Geiste der lockeren Franzosen diese Richtung in leichtgeschürzten Romanen: „Im Liebesrausch", „Fallobst" (1890), „Frühlingssturm" (1892) usw. Der Stettiner Konrad Zitelmann (Telmann, 1854—1897) verfolgte sie „unter römischem Himmel" (1896), wohin ihn sein Leiden zwang. Versuche, die sie tragende Weltanschauung etwa im wielandisch-romantischen Sinne durch antike Oden, milesische Märchen und hellenistische Romane zu verbreiten, haben auch im neuen Reich noch der Berliner Oskar Linke (geb. 1854), der Darmstädter Wilhelm Walloth (geb. 1856) gemacht.

Nicht mit sonderlichem Glück! Die Zeit für Hölderlin kam erst später. Damals — vor Nietzsche (s. u. S. 588) — war das sogenannte „Ästhetentum" noch zu stark mit sittlichen Forderungen, das „Bild des Eros" zu eng mit „Jesus Christus" und der himmlischen Liebe („Venus Divina") verbunden, um sich anders als in Weltanklage und Weltgericht ausleben zu können.

Der schlesische Prinz Emil von Schönaich-Carolath (1852—1908) war ein deutscher Lord Byron ohne seine verteufelte Formgewalt und launische Größe, aber auch ohne seine menschlichen und staatsbürgerlichen Mängel.

Er möchte die Menschen- und Frauenverachtung der Zeit („Lieder an eine Verlorene" 1878) noch mit ihrem Schöpfungsmitleid und der daraus entspringenden Tierverhätschelung gutmachen („Angelina"; „Der Heiland der Tiere"); ihre rabbinische Weisheit („Sphinx") noch mit dem Christentum versöhnen („Judas in Gethsemane"); über dem Zug in die tropische Wüste („Fatthume") den „Gruß an Deutschland" nicht vergessen; „Don Juan im Tode" gleich dem fliegenden Holländer durch eine Grusierfürstin im Kaukasus Erlösung finden lassen. „Ein Friedenskaiser, sonnengroß — An Demut und Erbarmen, — Der mit Sankt Martins Mantel — Bedeckt die Not der Armen", ist sein Traum.

Doch gefiel sich dies Geschlecht besonders in der Rolle des trotzigen, Feuer bringenden, den Olymp ungerechter Götter stürmenden Titanen: als Prometheusenkel. Promethiden sind „schuldlos Lasterhafte", vom Geschick Verfluchte. Das „Promethidenlos" ward schließlich Zola und Ibsen. Noch im Geiste Byrons und Napoleons I., schließlich (1915) auch Bismarcks, vertritt den „Titanismus" zuerst Karl Bleibtreu (geb. 1859), Sohn des Berliner Schlachtenmalers aus dem Siebziger Kriege, der die Eindrücke der väterlichen Kunstwerkstatt in vielbewunderten „Erinnerungen eines französischen Offiziers an die Schlacht bei Sedan" („Dies irae" 1884) und einer langen Reihe von „Schlachtenbildern" (Cromwells, Friedrichs des Großen, Napoleons) festhielt. In „Vicat Fridericus!" (1905) erhebt er „den Größten aller Deutschen"; in dem „Weltroman" Bismarck (1915 ff.) gibt er auch „Wirklichkeitsausschnitte" zur „Feuerprobe im Weltkrieg".

Der literarische Titanismus verachtete den Reichsgoethe (s. o. S. 544) als „vornehmen Herrn, der in frevelhafter Weise seine genialen Jugendentwürfe im Stich ließ, um sich dafür mit tausend Allotriis zu beschäftigen", bellte gegen den „scheußlichen Goethekult" und verkündete (1886) die „Revolution der Literatur" nicht ohne treffende Kennzeichnung der Literaten und ihres Grundcharakters (1903: „Verrohung der Literatur"). Bleibtreus Romantitel der achtziger Jahre „Kraftkuren", „Schlechte Gesellschaft", „Größenwahn", „Propaganda der Tat" sprechen für sich selbst, wie seine Lyrik („Kosmische — Weltalls- — Lieder").

Ein trauriges Promethidenlos fiel unter diesen Titanen dem jung aufgeriebenen Anhaltiner in Berlin, Hermann Conradi (1862—1890), dem „Conradischen" des „Literarischen (Wildenbruchs-) Vereins" der Universität zu.

Seine Dichtungen vom Ende der achtziger Jahre läuten in schrillen Klängen, doch noch in biblischen Anklängen und christlichen Liebesaufrufen, gelegentlich nicht ohne großartigen Zug, die neue Zeit ein: Skizzen als „Brutalitäten" (s. u. S. 587, 590); „Lieder eines Sünders"; Romane „Phrasen", „Ada Mensch". Auch ihn beschäftigte noch (1888) die Hoffnung auf „Wilhelm II. und die junge Generation". Wir finden Conradi im Bunde mit dem Berliner Schauspieler Wilhelm Arent und dem hannoverschen Idealrevolutionslyriker Karl Henkell (geb. 1864) (1886—94 „Strophen", „Amselrufe", „Trutznachtigall", „Lieder vom

heimlichen Kaiser"), schon 1885 als Herausgeber der „Modernen Dichtercharaktere". Das sind Dichter, die noch vor dem „literarischen Umsturz" im alten poetischen Geiste „soziale Gedichte" machen, mit dem drohenden Titel „Arma parata fero", wie schon 1887 der deutsche Schotte John Henry Mackay, oder „Proletarierlieder", wie 1885 der Deutschrusse Maurice Reinhold von Stern.

Die Verehrung dieser titanischen Jugend für Grabbe, den ihr Professor (Scherer) sich noch nicht entschließen konnte, ernst zu nehmen, verstärkt sich jetzt durch die von seinem Nachfolger gepflegten Einflüsse des „Sturmes und Dranges" (Bd. II S. 24 ff.) auf die Literatur. Sie wird seitdem, zum mindesten in ihrer breiten, sehr lärmenden Außenfläche, günstig bezeichnet, zur Studentenliteratur, von unreifen Geistern ausgegoren, an gleiche Kreise sich — bald aufrührerisch! — wendend, und darum von überreifen „Weltkennern" im übeln Sinne für ihre materiellen Zwecke ausgenutzt und in politische Kanäle geleitet. Die Abwendung von Wildenbruch, den Scherer begünstigte, befestigte sich unter seinem Nachfolger, der die deutsche Dichtung nicht „in die wilden Brüche kommen lassen" wollte.

Der Kölner Major a. D. Joseph Lauff (geb. 1855), vom jungen Kaiser der Hofbühne in Wiesbaden vorgesetzt, wiederholt noch einmal, minder „feurig", dafür wirklichkeitsgetreuer, Wildenbruch als Hohenzollerndramatiker („Der Burggraf" 1897, „Der Eisenzahn" 1899), als Abschilderer heimatlichen Volkstums (Körrekiek", dramatisiert als „Heerohme" 1902; „Pittje Pittjewitt"), als moderner naturalistischer Erzähler („Marie Verwahnen").

Vergebens wurde der Krieg und die Heimat zu strengeren epischen Ansätzen benutzt, so noch in den neunziger Jahren von den Berlinern Ernst von der Planitz („Der Dragoner von Gravelotte", „Der letzte Königsumritt, der Sturm auf Vionville") und von dem in Romanen erfolgreicheren Leiter der Lindauschen „Gegenwart", Richard Nordhausen (geb. 1868, „Joß Fritz, der Landstreicher", „Sonnenwende"). Besser glückte es schon vor den neuen Kriege der Romantrilogie, die der Elberfelder Walter Bloem (geb. 1868) 1911—13 bearbeitete (das eiserne Jahr, Volk wider Volk, die Schmiede der

Zukunft), den siebziger Krieg und seine Ausschlag gebenden Männer (Bismarck, Ludwig II.) zu erneuen. Später zur Beachtung gelangte der Sachse in Berlin Kurt Geuke (geb. 1864), der schon 1888 mit „Eralda Loredano" anfing, auf die er 1915 in der „Tochter des Loredan" wieder hinauskommt. „Sebastian" von Portugal (1900) ist ein Volkserretterdrama. „Nächte, Gassen- und Giebelgeschichten (1897) und „Rust, die Geschichte eines Lebens" (deutsches Bergwerk, Südsee, 1911) seien von ihm genannt. Wesentlich Dramatiker sind der Alldeutsche Dietrich Eckart in München (1868 in der Oberpfalz), der Ibsens Peer Gynt 1914 bearbeitete und 1915 „Heinrich den Hohenstaufen, eine deutsche Historie" gab, und der Dresdner Reallehrer Otto Erler (1873 in Gera) mit seinen Erfolgstücken „Zar Peter" (1905) und „Der Engel von Engelland" (1916), die Liebestragödie Struensees. Glück durch ausgesprochenes Formtalent und besondere Klangbegabung machten immerhin im konservativeren Publikum die vornehmlichen Lyriker Rudolf Presber (geb. 1868 aus Frankfurt a. M.) und Karl Busse (geb. 1872 zu Birnbaum in Posen, gest. 1918).

Ersterer spielte sich immer mehr auf den guten Humor hinaus, der schon seine erste Sammlung „Leben und leben lassen" 1892 bestimmt. Letzterer, eine hochgespannte Innennatur („Heilige Not" 1910), Anfang der neunziger Jahre von Erich Schmidt aus einer Berliner Studentengedichtsammlung mit überschwenglicher Empfehlung herausgehoben, verharrte in schroffer Ablehnung gegen die jetzt eintretende „Modernisierung" der Poesie (s. u. S. 582); während der gleichfalls früh verstorbene posensche Lyriker Ludwig Jakobowski sogar bereit war, naturalistisch ihre „Anfänge" aus dem Darwinismus zu erweisen und im Berliner Roman „Werther den Juden" zu entdecken. Naiver in poetischer Gesinnung und Form erwies sich sein deutschböhmischer Stammesgenosse Hugo Salus (geb. 1866, Frauenarzt in Prag) als Lyriker. Der Mecklenburger Paul Remer (geb. 1867), Herausgeber der „Dichtung" hat in „Johannskind" (1899) „Buch der Sehnsucht" (1900) u. a. zarte Gedichte gegeben. Nachwirksame Ansätze zur Befestigung der „Heimatkunst" in den Fluten der Moderne machte Ende der achtziger Jahre ein „Gedankenlyriker", der Berliner Ferdinand Avenarius (geb. 1856, „Wandern und Werden" 1881, „Lebe" 1893, „Stimmen und Bilder" 1897) mit der Begründung der Zeitschrift „Kunstwart" und des „Dürerbundes"

in Dresden. Im Weltkrieg erwuchs ihm die Not einer neuen Weltanschauung: „Faust“ 1919, „Baal“, auf fünf Dramen angelegt.

Das junge Geschlecht verachtete die Form, zunächst nur die strengere poetische, als „undeutsch“, und gefiel sich in ihrem neuen Recht des hemmungslosen Natur- (Jagd-) und Lebensgenusses. Es erwählte von den Kriegsteilnehmern den zu ihrem poetischen Führer, der am spätesten, erst hoch in den Dreißigern, Dichter geworden, sich ganz zu ihm stellte und es nicht bloß gelten ließ, sondern in seinen neuen Vertretern gleich poetisch verherrlichte, den holsteinischen, von einer amerikanischen Mutter stammenden Freiherrn Detlev von Liliencron (1844—1909). Er ist nur lyrischer Momentphotograph, auch in seinen Ansätzen zum Drama und Roman, wie als Novellist. In diesem ruhelosen preußischen Hauptmann a. D., den überall, auch in Amerika, vergebliche Lebensarbeit und Schulden der Poesie in die Arme trieben, kommt zuerst jenes sinnenscharfe, blitzartig vorüberzuckende Augenblickserfassen der Äußerlichkeit zum Ausdruck, wie es jetzt künstlerisches Ideal der Jugend werden sollte (s. u. Impressionismus, S. 585). Auch ihre Sittenlehre, das Leben mit Hurra begrüßen, um es am Schluß als „Lüge“ abzufertigen, gewinnt in ihm Gestalt, sowie ihre Losung, die sie schließlich so weit geführt hat:

„Hinauf, hinab! Wie tolle Kinder spielen,
Wer sich das wahrt, der kommt zu hohen Zielen.“

„Denn den Philisterseelen — den kleinen, engen ist er satt zu singen.“ Sein „Schrei“ gilt dem Abenteuer als Wildsauabstecher, als Seeräuber, als Siegesgassenbahner. „O wär' es doch!“ Gern ist er auch als Dichter zu Pferde, das er nicht schont, um die Welt zu vergessen („Zwei Meilen Trab“). „In schwersten Stunden“ ruft er vor „dem Peitschenknall des neuen Tages“ den „Bruder des Schlafs“ an sein Bett: den Tod. Der „sagt ein Wiegenlied, die Worte langsam, sehr langsam sprechend: So, so, so.. Nicht bange sein... So, so, so...“ Doch ist dieser reisige, kriegerische und jägerische Landsmann Storms zu sehr noch alter Mondschein- und Heidepoet, zu sehr noch Kunstdichter, dessen „Spruch“ lautet:

Frieden wirst du nie erkämpfen.
Dennoch! Schmück dir Schwert und Schmerz
Hin und wieder mit Aurikeln,
Und bekränze auch dein Herz.

Sein Klangbedürfnis greift trotz gelegentlicher Härten und gesuchter Nachlässigkeiten zu geflissentlich noch nach den künstlichen Formen der Südländer, der stetig kehrreimenden Siziliane, der klingend schließenden Stanze — ja er hat darin (1896) ein ganzes „kunterbuntes Epos" in zwölf, später vierundzwanzig Kantussen (Gesängen) gedichtet, den „Poggfred", das heißt den Froschsumpffrieden seines Dichtens (Quakens). Noch lebt er zu sehr der alten, damals veraltenden Menschlichkeitsempfindung, die noch „seinem Wölfchen" schlichte „Wiegenlieder" singt, „seiner Mutter" dankt, „wie liebevoll sie sorgte", und auf dem Kirchhof noch „das gefrorene Wort Gewesen" auftauen läßt still zu „Genesen". Ja, selbst der „Turmbläser" auf dem „Dom des heiligen Michael" ist ihm als „letzter Christ" noch ehrwürdig, und sein Blasen klingt ihm wie „ein letzter Mahnruf" vor „einem furchtbaren Ereignis". Eine so zusammengesetzte Dichternatur ist trotz ihrer überschäumenden Lebenslust zur düster andeutenden Ballade, zum kurzangebundenen Ausschöpfer plötzlich hereinbrechender Kriegstragik wie vorbestimmt; kann es sich freilich auch nicht versagen, am Schluß „bei Hiller ein stilles Glas zu trinken" („Unter den Linden" — auf dem Schlachtfeld und in Berlin). Probe für jene ist sein „Herzog Knut der Erlauchte" von Dänemark, den König Magnus von Westgotland 1131 im Hinterhalt ermordete, zugleich Held seines Dramas „Knut der Herr" (1885). Zeugnis für diese bieten gleich die „Adjutantenritte", unter welchem Titel Liliencrons Gedichte zuerst 1883 hervortraten, und die Erzählungen „Unter flatternden Fahnen" (1888) und „Krieg und Frieden" (1891).

Von Liliencron zu Storm zurück führt die Lyrik seines Freundes, des Hamburger Klavierlehrers Gustav Falke (1853—1918). Sohn eines Lübecker Kaufmanns und Neffe des Wiener Kunstgelehrten Jakob von Falke, zeigt er schon in seinen ersten Titeln „Mijnheer der Tod und andere Gedichte" (1891), „Tanz und Andacht" vorwiegend tiefere und musikalische Bezüge, in seinen Erzählungen („Landen und Stranden", „Der Mann im Nebel", das ist ein Werther „fin de siècle", s. u. S. 590), besonders die Verwandtschaft mit Stormscher Strandmelancholie. Der Dessauer Hans Bethge (geb. 1876), zeitweilig in Spanien, hat außer lyrischen Sammlungen („Die stillen Inseln" 1898, „Feste der Jugend" 1901, „Saitenspiel" 1907) und Anthologien auch Dramatisches und Novellistisches geboten. Dagegen ergreifen Liliencrons Lebensschaumbecher und leeren ihn in Kürze bis auf die Neige die beiden, nach dem Süden gezogenen nord-

deutschen Studentenlyriker: der Harzer Jurist Otto Erich Hartleben (1864—1905, zuletzt am Gardasee) und der schlesische Schriftleiter der modernen literarischen Gründungen („Pan“, „Insel“ u. a.), Otto Julius Bierbaum in München (1865—1910, Briefe an seine Frau Gemma).

Auch ihre Erzählungen und Romane, Komödien, „Sing- und Tanzspiele“ sind gern auf den Ton des neuen Münchner Witzblattes „Jugend“ gestimmt, „erziehen zur Ehe“ (!) und erklären „wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang“ voll Entrüstung für einen Narren und „Graunzer“. Ausflüge ins Tragische, wie Hartlebens Offiziersselbstmord am „Rosenmontag“ (dem zweiten Karnevalstage) und ins Kirchenfeindlich-Antisemitische, wie (1906/07) Bierbaums trauriger Schlüsselroman „Prinz Kuckuck“, der Sprößling einer jüdisch-adeligen Mischehe, der zeitweilig in Leipzig eine moderne literarische Zeitschrift (s. u. S. 629) gründet, stehen ihnen nicht recht zu Gesicht. Eher verkörpern sie in der Literaturgeschichte den Geist des „Überbrettls“, wie in der jetzt anbrechenden Nietzschezeit (s. u. S. 588) das wienerisch sogenannte „Brettl“, die kleine Bühne der Volkssänger und Possenreißer, betitelt wurde.

Ernst Freiherr von Wolzogen (geb. 1855), Sohn des Schweriner Hofintendanten, Träger eines mit Schillers Leben eng verknüpften Namens (s. o. S. 85), hat damit einem witzigen Einfall zu zweideutigem Leben verholfen. Das „Cabaret“ des Pariser Montmartre wird auf deutschem Boden — auch unter den „Schwabingern“ Münchens, die zuerst es den dortigen literarischen „Zigeunern“ (Bohémiens) mit ihren „Elf Scharfrichtern“ gleich tun mochten — immer eine schwerfällige, tragikomische Figur machen. In Berlin hieß es gleich „Schall und Rauch“.

Wolzogens drolliges Talent hat immerhin das Verdienst, nicht bloß komischen Unfug getrieben zu haben, wie in der (1897) mit Lachstürmen bejubelten „Gloriahose“ eines Pastors aus einer Altardecke! In dem Schlüsselromane über Franz Liszts Leben „Der Kraftmayr“ hat er eine Weihgabe für Bayreuth geopfert, wo sein Bruder Hans v. W. als Priester Wagners wirkte. Es hat auch von dem „Lumpengesindel“ (um die Brüder Hart?), „den Entgleisten“ der neunziger Jahre und ihrem „dritten Geschlecht“, den Frauen des Feminismus, bisweilen nachdenkliche Zeitbilder geliefert. Gab es doch auch jetzt wie früher tiefere Naturen unter diesen Zigeunern, wie der westfälische Lehrerssohn Peter Hille (1854—1904), die gerade ihrer politischen Selbständigkeit wegen (ein-

Jugenddichtung über „Windthorst“ neben einem Roman „Die Sozialisten“ 1887 und einem Drama „Des Platonikers Sohn“ 1896) es nicht weiter brachten als bis zum Berliner Kabarettchalter. Der Danziger Paul Scheerbart (geb. 1863) hat sich durch viele „Wunderfabelbücher“ und „phantastische Königsromane“ bekannt gemacht.

Die sich immer weiter ausdehnende Frauenliteratur begleitete diese Richtung auf ihre Weise. Alberta von Puttkamer (geb. 1849), Frau des Staatssekretärs von Elsaß-Lothringen, gab in den achtziger Jahren pessimistische Gedichte heraus: „Dichtungen“ 1885, „Akkorde und Gesänge“ 1889, „Offenbarungen“ 1894 und zog sich später „jenseits des Lärms“ 1904 zurück. Die Frau des Leipziger Kunsthistorikers Maria Janitschek (geb. 1859), eine Wienerin, schrieb seit 1885 „Legenden und Geschichten“, „Irdische und unterirdische Träume“ usf., auch viel „vom Weibe“ (1896) und der „neuen Eva“ (1902), schwül, höchst aufgeregt das „sklavengeistentstammte Wort: Verboten“ abweisend.

Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864), eine in Wien lebende Ungarin aus altvenezianischer Familie, dichtet seit 1882. Vom Hermannsepos (1883) gelangte sie 1894 zu ihrem freigeistigen Revolutionsepos „Robespierre“ in vierundzwanzig Gesängen fünffüßiger Jamben und 1896 zu dem Satyrspiel „Moralische Walpurgisnacht“, das bereits völlig, wie ihre dramatischen Versuche, den neuen Geist atmet bis zur Revolution, wo Christus ihn ersetzt.

Durchaus noch im Alten verharrte die 1889 mit „Gedichten“ hervorgetretene Tochter und Lebensbeschreiberin von Hermann Kurz, Isolde Kurz (geb. 1853), die in „Florentinischen Novellen“ (1890), „Italienischen Erzählungen“ (1895), „Die Stadt des Lebens, Schilderungen aus der florentinischen Renaissance“ (1902), „Wandertagen in Hellas“ (1913) u. a., die Anregungen K. F. Meyers auf antikem Grunde formell und humoristisch, gern auch schwermütig verarbeitete. Ricarda Huch (geb. 1864), die Literarhistorikerin der Romantik (1899—1902), begann 1891 mit „Gedichten“ vordringenden Charakters und dem trübelustige Beziehungen in strenger Form behandelnden Familienuntergangsroman „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jünge-

ren“ (1893), die der müde Erbe eines Hamburger Patrizierhauses in einem Schweizer Kloster erzählt.

Ein Armenroman aus Triest „Aus der Triumphgasse“ folgte (1901). „Vita somnium breve“ (1902) und „Von den Königen und der Krone“ (1904) scheinen sich davon alsbald erholen zu wollen in wundersamen Geschichten. Schließlich mußten historische Charaktere der Verfasserin die Anlehnungskraft leihen für ihre erotische Phantasie: die beiden verzückten Garibaldiromane „Die Verteidigung Roms“ (1906) und „Der Kampf um Rom“ (1907); „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri“ (1910); und in dem dreibändigen Erzählungswerk aus dem Dreißigjährigen Kriege „Der große Krieg in Deutschland“ (1912—14) die Gestalten Wallensteins und Gustav Adolfs, Tillys und Bernhards von Weimar sowie des guten Jesuiten Friedrich von Spee. Gelehrte Studien („Aus dem Zeitalter des Risorgimento“ 1908) geben hierzu gelegentliche Nachweise. Auch die Gestalt „Luthers“ (1918) hat die Verfasserin zu freien Ausdeutungen angeregt.

Johanna Riemann aus Danzig (geb. 1844), Bernhardine Schulze-Smidt (geb. 1846 bei Bremen), Ida Boy-Ed in Lübeck (geb. bei Hamburg 1853), seit 1882 bis zu „Stille Helden“ 1914, „Die Opferschale“ 1917 lebendig schaffend, die Kolonialschriftstellerin Frieda von Bülow (geb. zu Berlin 1857) und ihre begabte Schwester Margarete v. B. (1860—1884, bei der Rettung eines Knaben ertrunken), Elisabeth Heinroth (Klaus Rittland, geb. 1864 zu Dessau) stellen die beliebten Romanschreiberinnen; Margarete von Bülow, auf den Spuren der Luise von François (S. 530) mit Jonas Briccius (1886) „Aus der Chronik derer von Riffelshausen“ (1887).

1903 bestritt der anfangs namenlose Roman der Frau Elisabeth von Heyking (Enkelin der Bettina, geb. 1861 zu Karlsruhe) „Briefe, die ihn nicht erreichten“ durch vornehmen Ton und merkwürdiges Stoffgebiet, den Aufstand in China, den Erfolg des Jahres.

Nordische beliebte Erzählerinnen sind Charlotte Niese (geb. 1854), eine Pastorstochter der Insel Fehmarn, die 1886 unter fremdem Namen auftrat und durch Skizzen „aus dänischer Zeit“ (1892) bekannt wurde; Helene Voigt (-Diederichs, geb. 1875) aus Schwansen in Schleswig, die an „Schleswig-Holsteiner Landleute“ (1898) eine Reihe ernster Romane schloß; die Hamburgerin Ilse Levien (Akunian) Frapan,

die 1908 sich selbst tötete. Im Süden seien die Alemannin Hermine Villinger (geb. 1849 in Freiburg i. Br.) mit „Schwarzwaldgeschichten" (1892), „Aus dem Badener Land" (1897); Auguste Supper (geb. 1867 in Pforzheim) mit „Dahinten bei uns" (1905), „Leut" (1908) und dem schwäbischen Pfarrhausroman „Lehrzeit" (1911), Anna Schieber mit ihrem schwäbisch-christlichen Roman „Alle guten Geister" sowie die Schwäbin Agnes Günther (1863—1911), „Die Heilige und ihr Narr" (1908), genannt. In diesem Romane sind die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits aufgehoben, und ein sicherer Verkehr mit den Zuständen früheren Daseins wird eröffnet. Zu ihnen gehören Luise Westkirch, Marie Diers, Agnes Harder u. a. Nach dem heute so merkwürdigen Rußland weist als Romanschriftstellerin die verwitwete in München lebende Pastorenfrau Frances Külpe, verh. James (geb. 1862; „Freilichtskizzen aus Rußland" 1901; „Wera Minajew" 1902; „An der Wolga", Novellen 1912 u. a.).

Von den zahlreichen Lyrikerinnen seien Anna Ritter (geb. 1865; „Gedichte" 1898, „Befreiung" 1900), Marg. Susmann (von Bendemann, „Mein Land" 1901), Paula Dahm (= Duschmann, „Gedichte" 1902, „Neue Gedichte" 1904) und Frida Schanz (= Frau Soyaux, geb. 1859; „Gedichte" 1895, „Ährenlese" 1896 usw.) hervorgehoben.

* 73 *

Der „neue Kurs"

Um die grundsätzliche Änderung des Charakters der deutschen Literatur seit Ende der 1880er Jahre zu verstehen, muß man ganz besonders die politisch-soziale Haltung der jetzt für sie maßgebenden Stellen in Betracht ziehen. Der neuen Reichsregierung und ihrer unter dem Titelschlagwort zusammengefaßten veränderten Grundrichtung entsprach auch ein „neuer Kurs" in der Literatur, so widerspruchsvoll sie jener gegenüberstehen mochte. Ein — und zwar der hauptsächliche — Beweggrund, die Entfernung des Reichsgründers, Bismarcks, als des eigentlichen Steuermanns des „alten Kurses", verband beide miteinander. „Ruhe, ruhe, Bismarck, graue Klippe du", so sang damals der als „Seele der neuen Zeit" ausgerufene Dichter (s. u. S. 623), „rolle, rolle, Volk, du auferwachte, junge Stromflut ... denn auch

Er, der heute — übers alte Haupt dir, du Gesunkner, — hoch hinweggeschäumt im Zollern-Stolze: — ja ein Schaum nur sprüht er, — der die Woge, — die empörte junge Woge krönt." Gewisse Grundstrebungen des jungen Kaisers gegen die alte deutsche Schule, das humanistische Gymnasium, für einen veränderten Geschichtsunterricht, der vom Tage anfangen und dann erst rückwärts in die — ihn erklärenden! — Zeiten hinaufsteigen solle, vor allem aber, daß er jung war, nahmen die jetzt als „die Moderne" schlechthin auftretende Zeitliteratur sogar für ihn ein und sicherten ihm bei ihr den ihr unerläßlich scheinenden Ehrentitel eines „modernen Menschen". Anderes freilich, was aus seiner früheren näheren Beziehung zu dem Hofprediger Stöcker (s. o. S. 543) stammte, die Ansätze zu einem Zedlitzschen kirchenfreundlichen Schulgesetze (1892) und zur sogenannten „Umsturzvorlage" (1895) gegen die staatsgefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie nahmen sie aufs höchste gegen ihn ein.

Nach der letztangeführten Seite sammelte sich jetzt, wie sich schon nach den Lehren des letzten Kapitels denken läßt, alle Anteilnahme der „modernen" Literatur. Es ist bekannt, mit welchem Feuereifer der neue Kaiser, hierin das Vorgehen der Regierung seines Großvaters (seit 1881) auf die Spitze treibend, sich des Arbeiterschutzes annahm; wie er dadurch schon mit Bismarck auseinanderkam, der eine übertriebene gesetzgeberische Rücksicht auf die Fabrikarbeiter schon im Hinblick auf deren wirtschaftliche Freiheit und die Gefährdung der Weltmarktstellung des deutschen Gewerbefleißes widerriet und gegen den Willen des Kaisers am sogenannten „Sozialistengesetz" von 1878, dem „Ausnahmegesetz" nach den Attentaten auf Kaiser Wilhelm I., festhielt. Es ist aber auch bekannt, wie übel ihm dies von der Sozialdemokratie gedankt wurde, die sich nicht nur nicht im geringsten um dieses kaiserliche Wohlwollen kümmerte, sondern gleich 1889 mit dem großen rheinisch-westfälisch-schlesischen Bergarbeiterstreik eine Angriffsstellung gegen ihn einnahm, aus der sie nicht mehr herausging, bis — der Weltkrieg ausbrach. Weniger offen, aber für uns unmittelbar einschneidend liegen die Gründe, die die „moderne deutsche Literatur" bewegen, sich gerade in diesem Zeitpunkt — nach längerem Vorspiel von seiten ihrer eingewurzelten Bismarck-

feinde (s. o. S. 566) — in einer Revolution der Literatur „und des Theaters" für die Sozialdemokratie zu erklären, deren Anschauungen und Ziele gerade den ihrigen sonst, wie wir bald sehen werden (s. u. S. 614), wenig entsprachen.

Die Wendung der Bismarckschen Wirtschaftspolitik zum Schutzzoll hatte (1880) diejenige Partei, auf die vornehmlich das Reich begründet worden war, die nationalliberale, in der sogenannten „Sezession" gesprengt und (1884) die ihr entgegentretenden „Sezessionisten" mit den grundsätzlich bismarckfeindlichen Fortschrittlern zu einer neuen, der sich selbst so bezeichnenden „Deutschfreisinnigen Partei" verschmolzen. Es handelt sich in ihr wesentlich um die Freiheit der jetzt literarisch und künstlerisch ausschlaggebenden Presse. Wie schon ihr Name ein nicht sowohl wirtschaftliches als literarisches Aushängeschild bedeutet, so zeigt gleich die Wahl des Titels „Sezession" bei den gegen die Mitte der achtziger Jahre auftretenden Revolutionären in der bildenden Kunst, zu denen sich bald die der „Freien Bühne" in der Literatur gesellen sollten, die nunmehrige Verquickung dieser sonst voneinander wenig berührten Mächte des öffentlichen Lebens. Die Bismarcks Politik von rein literarischer Seite kreuzende Veröffentlichung von „Kaiser Friedrichs Tagebuch" aus dem siebziger Kriege in des englischen Romanschreibers („Die Grandidiers" 1878) Julius (Levy aus) Rodenberg in Hessen (1831 bis 1914) deutschfreisinniger Monatsschrift „Deutsche Rundschau" (Oktober 1888) legt von der neuen Angriffsfront alsbald beredtes Zeugnis ab; noch bevor die eigentlichen Feindseligkeiten, durch des Kanzlers Vorgehen gegen die Zeitschrift und die sich daran schließende äußerst erbitterte Preßfehde gegen ihn sichtlich noch angestachelt, als solche einsetzten.

Der Kampf gegen die jetzt übermächtigen Stützparteien der Reichspolitik wurde bei seinem Überspielen aufs künstlerisch-literarische Gebiet gewissermaßen ins Innere des Hauses übertragen. Die von jenen vertretene Weltanschauung sollte in ihrer Hohlheit und Wurmstichigkeit erwiesen, das von ihr so hochgestellte „deutsche Haus" als ein Herd von Lastern und vererbten Krankheiten, ihr „staatserhaltendes Christentum" als Hort der Gleisnerei und Volksverdummung entlarvt werden, das Volk erschien

als kapitalistisch ausgenütztes Opfer einer blöden Polizei und vertierten Soldateska, als seine allgemeinen Tröster der Alkohol und die daraus folgende Entartung.

Eine solche Literatur, wie die von ihr abhängige Kunst, hatte schon lange an den Pforten Deutschlands gestanden. Aber erst diese Jahre verschafften ihr triumphierenden Einzug. Sie geht gleich in ihren Anfängen auf Frankreich zurück. Die adligen Enterbten der Revolution sind ihre ersten Einbläser, die damit dem an die Stelle ihrer Herrschaft im Staate tretenden Bürgertum, dem „dritten Stande", das Spiel verderben wollen, dadurch daß sie es in seiner Verdorbenheit abschildern, seine Frauen wie den „vierten", schließlich den „fünften Stand", Arbeiterschaft und Proletariat, gegen es aufhetzen: Kommunisten, wie der Graf von Saint-Simon, geschlechtlich Entartete, wie der berüchtigte Marquis de Sade, Vorkämpferinnen des freien Frauenlebens, wie die unter dem Namen George Sand schreibende Baronin Aurore Dudevant, eine natürliche Enkelin Königs August II. von Sachsen und Polen, satirische Abschilderer des Bürgertums, seiner Emporkömmlinge und Dirnen, wie Honoré von Balzac, die Brüder von Goncourt.

Im Bürgerkönigtum, wie im zweiten Kaiserreich war es die dem alten Königtum treue „legitimistische" Presse gewesen, die dieser Literatur Eingang verschaffte. Im Romanteil des konservativen Pariser „Journal des Débats" erschienen 1842 zuerst „Die Geheimnisse von Paris" des als starrer Legitimist bekannten Militärarztes Eugen Sue (vgl. o. S. 292); in der von seinem Kritiker Jules Janin begründeten „Revue de Paris" 1857 die bürgerliche Literaturvertreterin der geheimen Eheprostitution unter dem zweiten Kaiserreich, Madame Bovary von Gustave Flaubert. Dieser, gleichfalls ursprünglich Arzt, suchte in feiner Seelenzergliederung die Weihe seiner zweideutigen Schriftstellerei. Er fühlte sich als Verteidiger des Christentums, wie schon der Graf von Saint-Simon. Zwar wurde er wegen jenes Romanes von der Regierung des zweiten Kaiserreichs angeklagt, aber freigesprochen. Schon dieser Prozeß allein erklärt das ungeheure Aufsehen und die Einwirkung seines Buches in den europäischen Literaturen, bis nach Ruß-

land hin, dessen schon unter französisch-revolutionärem Einfluß (Diderots!) begründete Literatur am frühesten in den dreißiger Jahren diese gesellschaftskritische Grundrichtung annahm. Hier diente es (1874) der „Anna Karénina" des saint-simonistischen Grafen Leo Tolstoi zum Vorbild, der die unbefriedigte Ehebrecherin, als ihre Richterin, in die hohen russischen Staatsbeamten- und Lebeweltskreise versetzt. In Tolstoi erreichte die Verbohrtheit dieser Anklageliteratur in die Nachtseiten des Geschlechtslebens schließlich ihren Höhepunkt zugleich mit dessen grundsätzlicher Verfluchung. Die Aufsehens- und Absatzkraft dieser Literatur beim zahlungsfähigen bürgerlichen Publikum, das hauptsächlich der Skandal und die Schlüpfrigkeiten darin anzog, vollendete aber (1880) der italienische Südfranzose Emil Zola mit seinem Pariser Dirnenroman „Nana", der mit dem Zusammenbruch des Napoleonischen Kaiserreichs vorbedeutsam schließt („à Berlin! à Berlin!").

Ähnliche Sittenbilder aus allen Kreisen der herrschenden Gesellschaft der Kunst, des Geschäfts, des Bürgerhauses, des Landbaus, besonders wirksam (1885) des Bergbaus („Germinal") schlossen sich an. Noch war Zolas Roman über die Geldherrschaft („L'argent" 1891) nicht erschienen, der ihm schadete, und den er erst Ende der neunziger Jahre durch sein Auftreten im Dreyfusprozeß wiedergutmachte („J'accuse"). Ende der achtziger Jahre wird er der unumschränkte Beherrscher der deutschen und der in seinem Gefolge eindringenden „modern" skandinavischen Literatur.

Zola ist zugleich der Lehrbegründer ihrer „neuen Kunst" im großen Publikum. Er verbreitete ihre Schlagworte „Milieu", „Impressionismus" und „Naturalismus". Die beiden ersteren stammen von H. Taine (vgl. o. S. 540), der durch seine „Philosophie der Kunst" (1865) auch das zweite für den Gebrauch der neuen französischen Kunstschule der „Wirklichkeitsmaler", das heißt Eindrucks- (impression-) Festhalter, wesentlich zurechtgemacht hatte. Das dritte ist schon seit dem 17. und 18. Jahrhundert im Gebrauch bei theologischen Lehrstreitigkeiten als Tadel unpassender oder übermäßiger Heranziehung des Naturbegriffs, bezeichnet auch wohl einfach Beruf und Hantierung eines „Natu-

ralisten", das heißt eines Naturkundigen. Alle drei vereinigen sich in ihrer jetzigen Verwendung zur Hervorhebung der sinnlichen Umwelt vor der geistigen Innenwelt, des flüchtigen Augenblickseindrucks vor seiner Verarbeitung im Nachdenken und Gemüt, der häßlichen, tierischen, kranken und toten Natur vor der schönen, menschlich lebenskräftigen, deren künstlerisch lebendige Darstellung man wohl früher gegenüber ödem Formenabklatsch („Formalismus") mit dem Titel „Naturalismus" beehrt hatte. Im ganzen handelt es sich um den vorgeblichen Ersatz der Schönheit als Ziel der Kunst durch die Wahrheit, die danach im pessimistischen Sinne der Zeit nur häßlich und schlecht sein könne. In dieser Hinsicht nennt sich der Naturalismus auch stolz Verismus (von lateinisch verus, wahr). Der germanisch-judaistische Zug der Zeit lehnt — aus ähnlichen sachlichen, aber entgegengesetzten politischen Gründen, wie frühere bilderstürmerische Zeiten (vgl. Bd. I, 35) — die hohen geschichtlichen und idealmenschlichen Gestaltungen der Kunst als „Lügen" ab. Er läßt nur photographisch getreue Wiedergabe der gewöhnlichen Natur und des niederen sozialen Lebens gelten, am liebsten in seinem Elend und seiner Fronarbeit. Der Hinblick auf den Sozialismus ist unverkennbar. Für Zola ist nach einem bis zum Überdruß wiederholten Lehrsatz aus seinem Lehrbuch des Naturalismus „Der Experimentalroman" (Le roman expérimental) das Kunstwerk „ein Winkel der Natur, gesehen durch ein Temperament", das heißt von einem seinem Augenblickseindruck hingegebenen Menschen. Der Titel dieses Lehrbuches besagt bereits den Ersatz der Einbildungskraft durch das „Experiment", das heißt den naturwissenschaftlichen Versuch auch in der Kunst. Das Ergebnis dieser Romannaturwissenschaft und ihrer „Experimente" am feilen Gesellschaftskörper ist die Darwinsche Vererbung, aber nur des Schlechten, nicht des Guten: die Aufweisung der erblichen Belastung, beileibe nicht der erblichen Entlastung. Durch Einreihung seiner Romane unter die Gesamtidee der „Natürlichen und gesellschaftlichen Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreich" („Die Rougon-Macquart") sucht Zola die Belege zu jener Wissenschaft beizubringen.

Schon 1867 urteilte Taine, in seiner Pariser Satire „Leben und Meinungen des Herrn Gerstenkorn“ (M. Graindorge): „Seit einem Jahrzehnt vollendet bei uns eine Note von Roheit (brutalité) den Schliff (die Eleganz).“ In der Berliner Literatur tritt dieses neue Erfordernis des gesellschaftlichen Tones gerade ein Menschenalter später (1887) zuerst auffällig hervor. Damals gehörte es zum guten Ton, auf dem Theater die im Druck längst vorliegenden „Gespenster“ des damals dauernd in Deutschland (München) ansässigen norwegischen Deutschenanklägers von 1870 und 1871, Henrik Ibsen, wie „Die Macht der Finsternis“ von Leo Tolstoi (s. o. S. 585) zu bewundern. Im ersten Stücke wird ein hochbegabter junger Maler im Beisein seiner verzweifelten Mutter auf der Bühne plötzlich blödsinnig infolge syphilitischer Vererbung von seiten des nicht mehr auf dieser Lebensbühne erscheinenden, nur als roher Wüstling geschilderten Vaters. In dem anderen wird das uneheliche Kind eines jungen ehebrecherischen Bauern auf Betreiben der Mutter und Großmutter vom eigenen Vater zwischen Brettern zerknackt. Das erste spielt in junkerlichen Kreisen eines königlichen Kammerherrn, das zweite in großbäuerlichen, den damals durch die Freisinnigen besonders verrufenen „agrarischen“. Ibsen elektrisierte das Publikum der zur weiblichen Bevorrechtung strebenden Frauen („Feminismus“), Tolstoi das der mit dem Staatschristentum unzufriedenen, zum Kommunismus neigenden Männer. Beide begründeten den Naturalismus auf dem Theater, das Zolas Versuchen bisher verschlossen geblieben war.

Der Philosoph dieses literarischen Zeitpunkts war damals noch nicht entdeckt. Aber er war vorhanden in der Person eines zurückgezogen im Engadin lebenden Professors der klassischen Philologie, der schon seit 1872 durch zahlreiche, zuerst wenig beachtete Veröffentlichungen die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er pflegte zwar von sich zu behaupten, daß er nur im deutschlandfeindlichen Ausland gelesen werde. Ihn für „die Stimme Deutschlands“ zu halten, berechtigte vor 1890 allerdings nichts. Erst als er (1889) geisteskrank geworden war, wurde er auch in Deutschland „entdeckt“ und war mit einem Schlage der deutsche Modephilosoph des Menschenalters bis zum Weltkriege. Fried-

rich Nietzsche (1844—1900) sächsischer, „ursprünglich polnisch-adliger" Abkunft, war im Geleise Schopenhauer-Wagners (s. o. S. 311 f.) mit einer Verherrlichung des Kunstwerks der Zukunft „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" 1872 in die Reichsliteratur eingetreten. Sie pries in mythologischen Begriffsbildern den Sturm berauschender Musik, in dem das Leben verweht, „das Dionysische", vor der Kunst maßvoller Beschränkung, „dem Apollinischen". Der „Zukunftsphilologe", als welchen ihn Ulrich von Wilamowitz abzufertigen versuchte, sein Freund Erwin Rohde aber feierte, fiel jedoch von dem Zukunftsmusiker, der seine Gegenwart beherrschte, sowie von Schopenhauer plötzlich ab, als Wagner im „Parsifal" (s. o. S. 501) „vor dem Kreuze jämmerlich zusammenbrach".

Er sprach jetzt von „dem Fall Wagner", verkündigte eine „Götzendämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert". Dies galt wörtlich von seiner jetzigen Wirksamkeit mit Bezug auf Wagners Siegfriedschmiede in den „Nibelungen" und deren Abschluß in der Götterdämmerung. Er verstand darunter eine „Umwertung sämtlicher Werte" der Gesittung und gab in „Jenseits von Gut und Böse" als Abschließer der „Immoralisten" (Unsittenlehrer) aller Zeiten das „Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft" (1886). Diese sollte eine „fröhliche Wissenschaft" werden nach der gaia scienza der Troubadours (s. Bd. I, S. 133): eine Kunst des „Sichauslebens" in Genuß und Beherrschung der Welt. „Moralische Vorurteile" soll sie hinter sich lassen und das „Menschliche, Allzumenschliche" in „freien Geistern", frei von „Moralinsäure", zur Höhe des „Übermenschen" umbilden, wie sein aus dem Goetheschen „Faust" entlehntes Stichwort für eine neue, von der „Sklavenmoral" zur „Herrenmoral" fortgeschrittene Menschheit lautet. Ihr größter Förderer wäre ein Teufel wie „Cesare Borgia" als Papst gewesen. Ihr plumpstes Hemmnis war Luther.

Zur Züchtung des zukünftigen Übermenschen braucht Nietzsche die Frauen, die er im übrigen noch schopenhauerisch verachtet, als ein Geschlecht, das mit der „Peitsche" gelenkt werden müsse. Der „Deutsche", das durch das Christentum zum Tiuscher- (Täuscher-! vgl. Bd. I, S. 2 f.) Volk entartete Germanentum, muß wieder das werden, was er in der Völkerwanderung war, „die prachtvolle, schweifende blonde Bestie". Ebenso erhebt er das Judentum als solches. Als passendes Sprachrohr für seine Rolle als einsamer Führer zur Kraft und Größe des Übermenschentums, der sich aus der schwächlichen, entarteten Menschheit, als

„Einziger" von den „Viel zu Vielen", herausgedrängt sieht, schuf sich Nietzsche die Figur des „Zarathustra". So oder Zoroaster heißt der arische Religionsstifter des Altertums, der bei ihm, dem „Antichrist", in Gegensatz tritt gegen die semitische Sklavenreligion des Christentums. Die Art, wie er gerade diesen Gegensatz geheimnisvoll in Bibel- (Psalmen-) und morgenländische Bildersprache kleidet, erwies sich jetzt als sehr wirksam: „Also sprach Zarathustra". Bei seinem Erscheinen (1883/84) in den ersten drei Teilen (der vierte sollte erst 1891 zur Zeit seiner Berühmtheit vor die Öffentlichkeit treten) fand das Werk kaum Abnehmer. Später hat vornehmlich Nietzsches „Zarathustra" die Ergänzung des „Naturalismus" heraufführen helfen, die Kunst, durch sinnliche Anspielungen und in alltäglichen Vorgängen seine Anschauungen und Empfindungen auszudrücken: den Symbolismus oder die Sinnbildlichkeitskunst (s. u. S. 627).

Auf die höhere Jugend wirkte Nietzsches Stil geradezu berauschend. Die von einem zum andern fortspringende „aphorismatische" Schreibweise, bei dem Philosophen wohl ursprünglich durch sein Augenleiden bedingt, ward Mode. Seine wenigen Gedichte wurden Vorbilder, seine bilderreiche Sprache im „Zarathustra" unbedingtes Ideal.

Die Erscheinung Nietzsches in seinem unruhigen, nervösen, geltungsbedürftigen Geschlecht, als formgewohnter klassischer Philologe und stolzer Renaissancemensch (s. o. S. 544) unter Naturalisten und Sozialdemokraten, wirkt ebenso verständlich, wie seine literarische Schilderhebung neben Zola, Ibsen und Tolstoi auffallen muß. Wie reimt sich Zolas Naturalismus — Nietzsche fertigt ihn mit einem verächtlichen Seitenblick „der Esel ist Verist" ab —, Ibsens Feminismus und gar Tolstois christelnder Kommunismus mit seinem Lebenskraftbedürfnis, seiner Weiberverachtung, seinem Haß der Sozialisten und Christen, der dem im Leben Schwachen „auch noch einen Fußtritt geben heißt" und kein größeres Hindernis für den Übermenschen kennt als „die Guten"? Wie kam der, dem Bismarck noch nicht genug tat, welcher der Welt erst den rechten Bismarck zeigen wollte, auf die Fahne der eingeschworenen Bismarckfeinde?

Von den Russen hat nachweislich nur Fedor Dostojewski auf Nietzsche gewirkt, dessen „Raskolnikoff" (1866) in der deutschen Übersetzung (1881) großes Aufsehen gemacht hatte. Der Titelheld dieses Romans ist ein russischer Student, der sich als Napoleon I.

fühlt und seine Sendung damit betätigt, daß er eine alte Geldverleiherin ermordet und „die Gesellschaft so von einem schädlichen Insekt befreit“. In der Überspannung des eigenen Ich, dem damals als letzte Wahrheit von allen Seiten gepriesenen Egoismus, und in der Vorliebe für das Rohe und Gewaltsame vereinigten sich alle Richtungen der „Moderne“. Gehört doch Nietzsches vergeblicher Versuch, die Sittlichkeit auf den Egoismus zu begründen, zum eisernen Bestand jeder Modephilosophie seit dem Altertum (Epikur) und hat im Gefolge Spinozas in der Aufklärungszeit auch für das neumodische Christentum (der Barth und Steinbart Bd. I, S. 642) herhalten müssen. Im letzten Grunde ist ja Nietzsche auch nur ein Ableger des Goetheschen Faust mit dem Aufklärungsteufel am Arm und somit sehr „unmodern“, wie sich tatsächlich am Schluß gezeigt hat. „Die Moderne“ dagegen wollte in ihrem durch den Reichswohlstand genährten Übermut das herannahende Ende des Jahrhunderts durch Nietzsche zu dem gestalten, was es nach dem drohenden Nebensinn im Lateinischen und Französischen bedeuten konnte: zu einem „finis saeculi“, zum „fin de siècle“, das heißt zum „Ende der Welt“. Die Moden und das Stutzer-„Gigerl“-tum der Zeit bemächtigte sich mit wieherndem Gelächter des neu ausgegebenen Freipasses zur „Brutalität“.

In Berlin fand Zola schon Anfang der achtziger Jahre einen Nachahmer in Max Kretzer aus Posen (geboren 1854), dem Sohne eines verarmten Gastwirts, eines Berufes, aus dem jetzt öfter als früher Literaten hervorwachsen, der Fabrikarbeiter und Zeitungsberichterstatter gewesen war.

Er behandelt die Opfer der wirtschaftlichen Lage „des ehernen Lohngesetzes“ (s. o. S. 540) als „die Betrogenen“ (1882), „die Verkommenen“ (1883) nach Zolas Alkoholverbrecherroman „L'assomoir“ (Totschläger); die Vernichtung des kleinen Handwerkers durch den kapitalistischen Großbetrieb in „Meister Timpe“ (1888) nach Zolas „Au bonheur des dames“ (Schild eines Pariser Warenhauses). Eine Zeiterscheinung der schwindelhaft wachsenden Großstädte veranschaulicht „Der Millionenbauer“ (auch als Drama 1891). Bei Kretzer erscheint die deutsche Romanliteratur zuerst ausgesprochen „im Sturmwind des Sozialismus“ (1884). Im neuen Kurs dagegen nimmt der von ihm beiseite geschobene Schriftsteller eine christliche Richtung in der „Bergpredigt“ (1890) und besonders im „Ge-

sicht Christi" (1897), das in der modernen Berliner Gesellschaft bald da, bald dort auftaucht. 1919 schrieb er Zeitsatiren: „Kreuz und Geißel".

Es war die Zeit, wo Fritz von Uhde seine Christusbilder ins deutsche Alltagsleben der Gegenwart hineinmalte und auch die „Armeleutemalerei" des französischen Naturalismus (Dagnan-Bouveret) auf Abendmahls- und Heiligendarstellungen zurückgriff. Ähnlich verlief das literarische Schicksal der eigentlichen Väter der „neuen Kunst" des Naturalismus in Berlin, der zusammenarbeitenden Genossen „Holz und Schlaf".

Der Ostpreuße Arno Holz (geb. 1863), noch 1884 zartfrommer Geibeljünger, gibt 1885 im „Buch der Zeit" sehr zahm sozialkämpferische „Lieder eines Modernen", die auch noch — mehr vaterländisch als poetisch — „den zweiten September", den Sedangedenktag, verherrlichen. Nach seinem zolaischen Lehrwerk „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (1890—92) erstrebt er dann (1899) „Die Revolution der Lyrik" und belegt sie gleichzeitig durch die Prosalyrik seines „Phantasus". Es sind die „Streckverse" Jean Pauls (s. o. S. 177), die hier als „Längsachsenlyrik" auftreten, und der lyrische Depeschenstil des von Freiligrath eingeführten (vgl. oben S. 304) Amerikaners Walt Whitman, der ihr als „Querachsenlyrik" zur Seite tritt. Die Zeilenabsätze im Druck geben die Verskunst dieser neuen Lyrik, die Armeleutebilder und Freilichtnaturstudien der Sezessionskünstler ihren Inhalt. In „Neuen Gleisen" (1889) verbündet sich der Magdeburger Johannes Schlaf (geb. 1862) mit ihm zu einer Umweltschilderung, die Zolas „immer noch romantische" weit hinter sich lassen und „ohne Temperament" nur genau impressionistisch vorgehen sollte. Beider Muster „Papa Hamlet", unter dem Decknamen „Bjarne P. Holmsen" als Übersetzung aus dem Norwegischen, mit Lebensbeschreibung des vorgeblich norwegischen Verfassers! herausgegeben, bringt die Familienzigeunerwirtschaft eines Schauspielers, häßlich und übelriechend. Das Überwuchern der Zwiegespräche führt sie aufs Drama. Sie ändern bloß die Zustandsschilderungen in endlose Theateranweisungen. Stummes Spiel tritt für die jetzt als „Unnatur" verrufenen Selbstgespräche ein.

So entsteht (1889) „Familie Selicke", das erste als solches auftretende naturalistische Drama. „Das Milieu — die Familie eines Berliner alkoholistischen Buchhalters — ist darin der Held." Dem alten Fontane (s. o. S. 417) erschien es als „Neuland", „mehr als Tolstois Macht der Finsternis". Doch die Verfasser wurden um ihren Erfolg gebracht (s. u. S. 592). 1892 trennte sich ihre

Arbeitsgemeinschaft. Joh. Schlaf wollte in einem eigenen Drama die neue Richtung zum Ziele führen. Sein „Meister Oelze" sollte den persönlichen Helden der „neuen Dramatik" stellen, den man in ihr vermißte. Es ist ein heimlicher Mörder, der vor seinem Tode von seiner Schwester zum Geständnis gebracht werden soll. Er hat ihren Vater vergiftet und sie um ihr Vermögen gebracht. Sie versucht es mit allen Mitteln: Prophezeiungen, Gespenstergeschichten, Jenseitsdrohungen, aber keine Silbe kommt über die Lippen des Sterbenden. Man nannte das damals nietzschesch: „Größe" und „duldendes Heldentum".

Doch auch diesem Drama ward der Kranz der Moderne nicht zuteil. Schlaf kehrte um, wie sein Genosse Holz, dem er seinerseits in der Prosalyrik („Frühling" 1895) gefolgt war. Wie er sich gegen Nietzsches Antichristentum wendete, so Holz gegen die Vereiniger von Salonsozialismus und Nietzschemode in der Komödie „Sozialaristokraten" (1896) als „Trottel und Idioten". Schließlich verherrlichte er (1904) seinen alten Gymnasiallehrer, gegen den er die Dichtung revolutioniert hatte, in der tragischen Komödie „Traumulus" (das ist ein Träumer!) und kehrte zur „alten Laute" (1903) zurück.

Was Holz und Schlaf vergebens erstrebt hatten, fiel einem jungen Villenbesitzer in einem Berliner Vorort in den Schoß, den sie vom römischen Bildhauer und „Promethidenlos"dichter (s. o. S. 573) zum Naturalismus bekehrt und förmlich in ihm erzogen hatten. Gerhart Hauptmann, geboren 1862 als Sohn eines Gasthofbesitzers im schlesischen Bade Salzbrunn, Schwiegersohn eines Hamburger Großkaufmanns, sollte der anerkannte Berliner Armeleutdichter in schlesischer Mundart und Führer der literarischen Sozialdemokratie werden. Diese knüpfte, in ihrer sozusagen amtlichen Vertretung, an den Aufsehenserfolg Ibsens an (s. o. S. 587), zu dessen Parteigänger sich damals ein Däne in Berlin, der Professor Julius Hoffory, gemacht hatte. Er gewann, nach anfänglichem Widerstreben, die einflußreichen Berliner Schüler Scherers Otto Abrahamsohn („Brahm") und Richard M. Meyer. Der mit P. Schlenther, dem späteren Wiener Burgtheaterdirektor, dann an der „Vossischen Zeitung", wie früher an der „Kreuzzeitung" als Kritiker wirksame alte Fontane gab den Ausschlag. Er bezeichnete Haupt-





Otto Julius Bierbaum   Freih. Detlev v. Liliencron

Nach photographischen Aufnahmen





Hermann Sudermann   Gerhart Hauptmann

Nach photographischen Aufnahmen





Arno Holz
Nach einer Photographie
von A. Binder, Berlin

Johannes Schlaf
Nach einer Photographie
von Louis Held, Weimar





Richard Dehmel

Frank Wedekind

Nach photographischen Aufnahmen

manns Drama „Vor Sonnenaufgang“ (des Nihilismus?) als „Erfüllung Ibsens“. Zu seiner, sonst damals noch unmöglichen Aufführung wurde (1889) von jenen Berliner Literaten im Bunde mit den Harts eine eigene, „die Freie Bühne“ gegründet, an der sich unter anderen hier auffälligen Teilhabern auch noch der später zu Bismarck „abgefallene“ (Apostata) literarische Schauspieler Maximilian Witkowsky („Harden“) beteiligte. Unter gleichem Titel erschien ihre Zeitschrift, später als „Neue (deutsche) Rundschau“. Lärmende erste Aufführungen, sogenannte „Premièrenskandale“, wie die jetzt durch die „Freie Bühne“ gewährleisteten, gehören seit der des Gerhart Hauptmannschen Stückes zu den Bedürfnissen des Publikums der Reichshauptstadt und der ihr nacheifernden deutschen Literaturstädte. Das Stück (ursprünglich „Der Sämann“) hat von Tolstoi (s. o. S. 587) den Titel, von Ibsen die Lastervererbung, von Zola die Umwelt eines „agrarischen Sodom“.

Es ist der Hof eines alkoholistischen schlesischen Millionenbauern, der durch den Industrialismus reich geworden ist. Ein wahrer Lasterpfuhl wird hier an einer Familie „umständlich“ nach der neuen Dichtungslehre geschildert. Schon die neugeborenen Kinder verlangen nach der Schnapsflasche. Darin erblüht nun, nach vornehmlich russisch naturalistischem Muster, so unmöglich es in natürlicher und sittlicher Hinsicht erscheinen mag, eine gesunde reine Lilie Helene, die sich nur mit Mühe der Verführung durch ihren Schwager und der Vergewaltigung durch ihren leiblichen Vater erwehrt. Ihr Bewerber, der Sozialdemokrat Loth (der Name wohl nach dem biblischen Gerechten in Sodom, Abrahams Bruder), betätigt seine Welterhellungsansprüche durch plötzliches, abschiedsloses Verlassen der „erblich belasteten“ Idealjungfrau, so daß sie sich grellschreiend auf der Bühne mit einem großen Messer abschlachtet.

Die beiden nächsten Gaben des damit zum „deutschen naturalistischen Dramatiker“ geweihten Dichters folgen dem Gange der Ibsenmode. „Das Friedensfest“ (1890 nach den „Gespenstern“), das ist das deutsche Weihnachtsfest in der Beleuchtung der „Bilder aus dem deutschen Familienleben“ des naturalistischen Münchner Witzblattes „Simplicissimus“ wird schon im Titel als „Familienkatastrophe“ bezeichnet. Es führt in die Vererbungsfamilie eines alkoholistischen Dr. Scholz, der darin mit seinem Sohne, von dem er einst verprügelt worden war, wieder zusammentrifft: „Wir sind alle von Grund aus verpfuscht, in der Anlage, vollends in der Erziehung.“ Nach Zeitungsnachrichten ist das Familienleben des Vaters

Wedekinds darin abgeschildert. „Einsame Menschen" (1891 nach Ibsens „Rosmersholm") erörtert die Sprengung der veralteten Ehefesseln eines jungen Paares in einer Berliner Vorortsvilla durch die „moderne Frau", eine Züricher Studentin, die es aber am Schluß vorzieht, der Lösung in einem idealen Dreibund auszuweichen: „In mir ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen." Darauf rudert der „einsame Mensch", ein junger Gelehrter mit einem „epochalen Werke" im Schreibpult, bei dem „die Perücken wackeln werden", diesmal allein, ohne die Studentin auf den Müggelsee hinaus, um nicht wiederzukehren.

Von dieser seiner Festsetzung auf der eingebürgerten Familienmodebühne brachte ein Zufall den Dichter wieder auf seinen nihilistischen Ausgang zurück. 1892 war eben eine geschichtliche Darstellung des schlesischen Weberaufstandes von 1844 erschienen, den — nach Byrons Parlamentsrede über die Webernot von 1812 — Heine und Freiligrath (s. o. S. 282, 303) schon lyrisch verwertet, G. Freytag 1849 als „soziales Trauerspiel" bezeichnet hatten. Naturalistisch in Szene gesetzt mit Zola-Kretzerschen Farben (aus „Germinal" und „Meister Timpe", s. o. S. 590), ward jene jetzt zum sozialen Revolutionsdrama „Die Weber" (im schlesischen Dialekt „De Waber").

Der Fabrikant, bei Hauptmann Dreißiger benannt, heißt geschichtlich Zwanziger. Er hätte nach der Schopenhauerschen Dramaturgie, deren Ideal man jetzt in Ibsen erfüllt sah, „auch recht haben" sollen. Aber Hauptmann setzt ihn als hartherzigen Schinder, nach alter Weise ins Unrecht und erzielt dadurch den dramatischen Gegensatz des Anschwellens der Bewegung, „der der Held fehlt. Der Held ist die Not". Die ausgehungerten Arbeiter können, auf Hundefleisch angewiesen, auch dies nicht mehr vertragen. Daß unter sie geschossen wird, wo eine Feuerspritze genügt hätte, sie auseinanderzujagen; daß eine verirrte Kugel gerade den unentwegt gewissenhaften, frommen Abmahner vom Aufstand unter ihnen trifft, steigert pessimistisch berechnet den lastenden, quälenden Eindruck zur Empörung. Die Polizei machte sich zur Förderin seines Erfolges dadurch, daß sie das Stück verbot. Neben Hauptmann standen seine Freunde, wie der „Einsiedler und Genosse" (sozialistische Gedichte dieses Titels 1891) Bruno Wille aus Magdeburg, dessen „idyllischer Anarchismus" sich an der „Freien Bühne" nicht genügen ließ, sondern auch noch eigens eine „Freie Volksbühne" gründete. Deren Publikum soll aber — nur zu ihrer Verwunderung! — schließlich für den „veral-

teten" Schiller bedeutend mehr Geschmack bezeugt haben als für die „Hungerdramen". Völlig mißlang (1896) der Versuch Hauptmanns, auch den Bauernaufstand der Reformation im modern revolutionären adelsfeindlichen Sinne auszubeuten; dadurch daß er Goethes Götz von Berlichingen (S. 58 f.) als einem „kleinen Krakeeler", der die Bauern verräterisch im Stich läßt, das Drama eines bäuerlichen Revolutionshelden „Florian Geyer" entgegensetzte.

Die preußische Polizei wurde im nächsten Stück G. Hauptmanns (1893) aufs Korn genommen. „Der Biberpelz, eine Diebskomödie" — aus der Zeit des Septemnatsstreits über die Festlegung der Friedenspräsenzstärke des deutschen Heeres! — zeigt einen Berliner Polizeileutnant, der sich von den Dieben eines kostbaren Herrenpelzes unter Anführung einer durchtriebenen Wäscherin „Frau Wolfen" so hinters Licht führen läßt, daß er die Rechte der Schuldigen vertritt. Die Ausschlachtung des Theatererfolges in einer späteren Fortsetzung „Der rote Hahn" (Brandstiftung), in der die gerissene Frau Wolfen als weise Frau eines erbaulichen Todes stirbt, bezahlte sich wie gewöhnlich nicht.

Dagegen schlug damals, bei der Berliner Aufführung, Ende 1893, wiederum durch die neue Maeterlincksche (s. u. S. 627) „Traumdichtung Hannele" (später unter dem Titel „Hanneles Himmelfahrt"). Eine heranwachsende schlesische Waise, von einem Süffling von Stiefvater halbtot geprügelt, wird vom Schullehrer „Gottwalt" halberstarrt aus dem Wasser gezogen, in dem sie sich ertränken wollte, und ins Armenhaus gebracht. Ihre Fieberphantasien darüber, in Bühnenbildern dargestellt, sind ihr Himmelreich; das Tatsächliche daran ist ihr Tod, den der Arzt am Schluß feststellt. Daß sie in dem Volksschullehrer verliebt ihren Heiland sieht, der sie in den Himmel aufnimmt, muß sinnbildlich erscheinen für die Bedeutung dieses Standes in der heranreifenden Sozialdemokratie.

Die Begabung Hauptmanns für die Darstellung menschlichen Kleinlebens, des sogenannten „Genres", verband sich mit dem irdisch Phantastischen in dem Gipfelstück der Märchendramenmode (s. o. S. 569 und u. S. 628), „Die versunkene Glocke" (1896). Die Dichtung ist in Versen und symbolistisch (s. u. S. 627), insoweit sie eine Glocke betrifft, die auf einen Berg hinaufgeschleppt

werden soll, aber auf dem Wege in Sumpf und See versinkt. Der im Tal erfolgreiche, verheiratete Glockengießer Heinrich, der sein Glockenspiel auf der Höhe des Gebirges weithin in alle Lande erschallen lassen will, aber verführt durch „ein elbisches Wesen“ Rautendelein im Bunde mit allerlei Naturgeistern (Waldschratt, Nickelmann) daran gehindert wird, ist der Dichter selbst.

Das Sinnbild des (vieltönigen?) Glockenspiels, das sich „vor Jauchzen überschlagen“ soll, auf ödem Berggipfel ist nur dem vergleichenden Verstande greifbar — als Erhöhung über das Gewöhnliche, Niedere; recht im Gegensatz zu Schillers ruhig gleichmäßigem Feierklang der gewöhnlichen Turmglocken, der in der rußigen, niederen Werkstatt, sich an alle wendend, mit „ernstem Worte“ vorbereitet wird und im Alltäglichen das Ungemeine vor f ü h l e n läßt. Die Ehefesseln des scheiternden Glockengießers werden, wie in der Romanliteratur seit 1830, gewöhnlich zur tragischen Anklage gegen das Christentum und seine Vertreter, die „Schlappschwänze“. Ob das den Sinn der Uhlandschen Gedichte trifft, die dem Titel „Versunkene Glocke“ zugrunde liegen, scheint ebenso fraglich wie das aufgetragene „germanische Heidentum“ der reichlich über das Stück verstreuten Märchen- und Sagenmotive.

Die übrigen Werke Hauptmanns gelang es trotz aller Bemühungen nicht so in den Vordergrund der Öffentlichkeit zu rücken. Ihrer politischen und gesellschaftlichen Stützen beraubt und rein als dramatische Kunstwerke betrachtet, leiden sie durchwegs an der Schwäche ihrer überstarken Zustandsschilderung, eine Handlung nicht aufkommen zu lassen. Man hat darauf gleich eine besondere Lehre vom „handlungs l o s e n Drama“ begründen wollen gegen den Grundbegriff „Drama“, das ist Handlung. Es seien die Charaktere, die sich darin auszuwirken haben. Aber das können sie bei Hauptmann gar nicht, weil sie es nach seiner Krankenweltanschauung gar nicht sollen. Es „steckt etwas in ihnen, gegen das sie sich nicht wehren können“. „Da kann man tausendmal wollen, es bleibt alles beim alten.“ Daher denn das Willenlose, Weichliche aller seiner Helden und das Weinerliche seines Tones. Seine ersten, noch seinen naturalistischen Lehrmeistern Holz und Schlaf gewidmeten „Novellistischen Studien“ schlagen bereits die Themen an, die er später mit solcher Vorliebe abgewandelt hat: „Bahnwärter Thiel“ (1887) das vom Fluche der zweiten Heirat, das der wertherisch empfindsame „Fuhrmann Henschel“ (1898) noch einmal erfolgreich auf das Theater brachte; „Der Apostel“ (1890) das von der selbstmörderischen Schwärmerei des Christen, das seinem großen Roman von 1910 der Narr in Christo „Emanuel Quint“

(wohl soviel als fünfter Evangelist, „der Heilsbringer" 1906 von Schmidtbonn, s. u. S. 636) zugrunde liegt.

Seinen bildhauerischen Jugendlehrer in Breslau brachte er angeblich im „Kollegen Crampton" als Alkoholisten (1893) aufs Theater (vgl. o. S. 130 „Der Datterich"), seine eigene Werbung in den „Jungfrauen vom Bischofsberg" (1907); mißglückte Erziehungsprobestücke an einem Sohne in „Michael Kramer" (1900). „Und Pippa tanzt" soll wohl sinnbildlich eine eigene Dichtung dramatisch verkörpern nach der Idee des englischen Dichters Robert Browning „And Pipa pass", ihre Beziehungen zum Theater (Glashüttendirektor) und zur Sozialdemokratie (der Rote). In die Literaturgeschichte führen die Dramen „Schluck und Jau" (1900), eine alkoholistische Ausgestaltung von Shakespeares Bettlerkönigsvorspiel zur „Bezähmten Widerspenstigen"; „Der arme Heinrich" (1902; Bd. I, S. 114 f.); „Elga" (1905), eine Theateraufputzung der Lebensbeichte des gräflichen Mönchs in Grillparzers „Kloster von Sendomir" (o. S. 347 f.); „Kaiser Karls Geißel" (1908), die ihn bezaubert; „Griselda" (1908; s. Bd. I, S. 351); im Hinblick auf den Sturm- und Drangstoff (o. S. 29) auch die Kindsmörderin „Rose Bernd" (1903). Der taktlose Versuch, den Auftrag für ein „Festspiel" zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege in Breslau (1913) im Geiste Heinescher Napoleonsverehrung (s. o. S. 280) und im christus- und preußenfeindlichen Sinne seiner literarischen Partei auszunutzen, schadete dem Verfasser selbst; besonders durch Angriffe auf „Tonsurträger", als Feinde der „deutschen Freiheit", die die Zentrumspresse gegen ihn aufbrachten.

Seitdem sind sowohl seine Person als seine Werke — die Berliner Tragikomödie „Die Ratten", der Dampferuntergangsroman „Atlantik" und die Frucht seines „Griechischen (Reise-) Frühlings", „Der (heidnische) Ketzer von Soana" — in der Öffentlichkeit merklich zurückgetreten. Der sozialistischen Revolution folgte (1920) das Geschichtsdrama „Der weiße Heiland", das ist der spanische Eroberer Mexikos „Ferdinand Cortez" als Vertreter des „goldgierigen, seelenmörderischen, Glauben aufzwingenden Christentums" gegenüber dem im Messiasglauben schwärmerisch ausgearteten Heiden, der sich für seine Feinde opfert, dem Kaiser der so untergehenden Mexikaner, Montezuma. Schließlich (1. Okt. 1920) wurde Hauptmann in Berlin Theaterdirektor, wozu er schon früher in einer Tellaufführung Ansätze machte. 1921 erschienen von ihm „Sonette" in einer Luxusausgabe, von der je eines der ersten Exemplare 4800 Mark kostete.

Wenn man witzig von einem Klassiker des Naturalismus reden wollte, so hätte G. Hauptmann diesen Titel in Deutschland mit Werken wie „Die Weber" erreicht. Den Blick starr auf die

Krankheitserscheinungen dieser bösen Welt gerichtet zu halten und sie genau zu beschreiben, als ob keine Aussicht auf Besserung und Gesundung je zu hoffen wäre, ist ihm hier vortrefflich gelungen. Nun hat er aber einen zweiten Dichter in seiner Brust, der nach ganz etwas anderem sieht, nach Romantik in der „Versunkenen Glocke", nach Traum und Zauber im „Hannele" usf. Die Wirkung ist die zu erwartende eines Dichters, der nicht zu seinem Recht gelangt. Die lärmende Beflissenheit, mit der jetzt, seit der Begründung der „Freien Bühne" und der Empfehlung Gerhart Hauptmanns, ihr „Naturalismus" seinen Anspruch auf Alleinherrschaft in der Literatur geltend machte; die eingeschworene Entschlossenheit, mit der ihre ganze bisherige Entwicklung als „veraltet" und durch eine „neue Kunst" überwunden hingestellt, jeder Nicht- oder auch nur Einspruch mit „Boykott" und „Sabotage", wie dergleichen Ränke der Massenbeherrscher jetzt bezeichnet werden, mundtot gemacht wurde: all das machte zu sehr den Eindruck eines auf tiefere politische Beweggründe eingestellten Vorgehens, als bloße Geschmacksfragen es sonst anzuregen imstande sind. Ganz dieselben Anmutungen, „das Alte", das heißt die gesamte bisherige Kultur der Menschheit über Nacht zu vergessen und eine „neue Weltordnung" mit ihren aufgezwungenen Führern unbesehen anzunehmen, traten in der Revolution gerade zu den Zeiten grundstürzender Blut- und Willkürherrschaft in bezug auf das Staatswesen und seine rechtlichen und sittlichen Voraussetzungen überall in Deutschland hervor. Es handelt sich in der Tat hierbei ganz vornehmlich um diese, erst in letzter Linie um Geschmacksfragen. Der Wille zum Umsturz ist dem Deutschen Reiche schon dreißig Jahre vor seiner Erschöpfung durch den Weltkrieg in seiner blühendsten Zeit literarisch von Schriftstellern der Welt des Luxus eingeimpft und herangezüchtet worden.

Innerhalb der sozialdemokratischen Partei selbst sind diese Anreizungen eigentlich nur von ihrem jüngsten (1904) verstorbenen Reichstagsabgeordneten, dem rheinisch-westfälischen Arbeiterzeitungsleiter Emil Rosenow aufgenommen worden: in Romanen („Frühlingsstürme", „Lüge") und Dramen („Die im Schatten leben", das sind die Arbeiter, „Kater Lampe", sächsische Komödie im Geiste des „Biberpelz").

Harmloser, weniger von der politischen Partei als der entgegenkommenden Stimmung im großen Publikum getragen, spricht sich die Neigung zum Bruche mit der Vergangenheit in dem Hauptmann gleichzeitigen Bühnenerfolge Hermann Sudermanns aus. Dieser, geboren 1857 als Sohn eines Bierbrauers in Ostpreußen, Hauslehrer bei Hans Hopfen und Schriftleiter in Berlin, begann seine schriftstellerische Tätigkeit 1887 mit den „Zwanglosen Geschichten“, dem später ein Jugendkampfbekenntnisroman „Frau Sorge“ und sodann ein historischer über die preußischen (adligen) Festungsauslieferer von 1807, „Der Katzensteg“ folgte, zunächst wenig beachtet. Da schlug (Ende 1889) sein Berliner Schauspiel „Ehre“ dermaßen in die Gunst der Massen, daß sich auf ein darin zur Auslösung gelangendes Ausdrucksbedürfnis ihrer „modernen“ Sittenbeurteilung schließen ließ.

Es handelt sich um den empfindlichen weiblichen Ehrbegriff der deutschen kleinbürgerlichen „guten Familie“, auf den das Volkslied, Schiller (s. o. S. 85 f.) und gerade noch im sozialrevolutionären Sinne des 19. Jahrhunderts Hebbel (s. S. 366) ihre wirksamste Volkstragik begründet haben. Das Berliner Mädel aus dem Hinterhause hat mit dem Kommerzienratssohn aus dem Vorderhause ein Verhältnis: „Sie jeht mit ihm“, wie es die Mutter harmlos ausdrückt. Aber der eben aus der Fremde heimgekehrte Bruder des Mädchens will es tragisch nehmen „von wegen der Ehre“. Da belehrt ihn sein Freund, ein aus dem deutschen Afrika zugereister Graf, wie ein Einsiedler, daß die Ehre nur „ein Schatten“ sei, das heißt, daß es auf seinem Standpunkte „jenseits von Gut und Böse“ (s. o. S. 588) keine Ehre gibt. Und der „Kolonialgraf“ soll recht behalten. Das tragische Pathos des Bruders erweist sich als überflüssig. Die Kommerzienratstochter möchte jetzt „janz jerne mit ihm jehn“. Vorderhaus und Hinterhaus schließen allen tragischen Ansätzen zum Trotz einen gemütlichen Vergleich, und das Publikum darf „ohne Ehre“ stillvergnügt nach Hause gehen.

Sehr in Gegensatz zu dieser hohen Einschätzung der Großherzigkeit und Versöhnlichkeit Berliner Vorder- und Hinterhäuser treten die nächsten Stücke Sudermanns. „Sodoms Ende“ (1890) schildert das erschreckliche Ende eines sonst „Epoche machenden“ Künstlers in dem Sodom der Vorderhäuser von Berlin W. Es gab durch sein Polizeiverbot Anlaß zur literarischen Ausschlachtung des dabei gefallenen Ausdrucks der Staatsaufsichtsbehörde: „Die ganze Richtung paßt uns nicht.“ „Heimat“ (1893) zeigt noch deutlicher Ibsens und Nietzsches Einflüsse. Die Tochter eines Oberstleutnants, ein echtes „Überweib“, verläßt lieber „das Vaterhaus“

(daher der italienische Titel richtiger „casa paterna"), als nach dem Willen des Vaters einen Pastor zu heiraten. Sie geht zur Bühne, und den Vater trifft der Schlag. Als berühmte Sängerin kehrt sie nach zehn Jahren zurück und sagt ihrem Verführer, einem Regierungsrat: du darfst mich nur heiraten, wenn du vor der Welt gestehst, daß wir ein uneheliches Kind haben. Um ihn für seine Weigerung zu strafen, gibt sie vor, er habe mit mehreren ihre Liebe geteilt. Die berühmte italienische Ibsendarstellerin, Eleonore Duse, ließ sich die wirkungsvolle französische Theatertechnik des Stückes nicht entgehen und machte es im romanischen Süden heimisch, wo es bis zum Kriege die „neue deutsche Literaturrichtung" vertrat. Sonst liegt es Sudermann, in unwiderstehlichen Draufgängern das „ewig Männliche" zu feiern, das seine Opfer verzehrt (Einakter dieses Titels; „Glück im Winkel" u. a.; erst jüngst noch „Die Raschhoffs", Vater und Sohn!), gegen kleinbürgerliche Enge, die jetzt überhaupt die Zielscheibe der Fin-de-siècle-Dramatiker wird (s.u. S. 648; „Schmetterlingsschlacht"). Daneben hat sein Theater alle gangbaren Moden mitgemacht: Symbolismus in „Drei Reiherfedern", die lehren, daß das Glück erst erkannt werde, wenn man es verloren hat, dem durch Flaubert-Wildes Herodias-Salome modernen Täufer „Johannes", als jüdischem Mißversteher Christi; Dostojewskische Verbrecherseelenkunde in „Stein unter Steinen"; literarische Revolutionskomödie in „Sturmgeselle Sokrates". Von Sudermanns erfolgreichen Romanen behandelt „Es war" (1894) seinen Lieblingshelden in ostpreußischer Junkerumwelt; „Das hohe Lied" (1908) statt des Übermanns wieder einmal das Überweib, diesmal rein als Dirne. Sein Stiefsohn Rolf Lauckner ist auch Dramatiker: „Der Sturz des Apostels Paulus" (1918, modern); „Wahnschaffe"; „Predigt in Litauen" u. a.

Da Sudermann weniger auf die Parteifahne des Naturalismus eingeschworen ist und die Griffe und Pfiffe des Pariser Theaters gut kennt, so ist sein Weg auch im Auslande vortrefflich gelungen. Er war der geforderte Vermittler des neuen „Stiles" an das große Publikum. Der dritte große Bühnenerfolg der neuen Richtung fiel 1893 in Berlin dem westpreußischen Schriftsteller Max Halbe (geboren 1865) zu, mit seinem „Liebesdrama Jugend".

Ein neunzehnjähriger angehender Student verführt auf einem Ferienbesuch seines Oheims, eines katholischen Landpfarrers, dessen Nichte, schon die Tochter einer Verführten. Vererbung! Nach drei Akten Verliebtheit kommt der Umschlag — nicht mehr im zweideutigen Bußgeiste der vorbildlichen „frommen Helene" Wilhelm Buschs, sondern in Tol-

stoischem Ekel am Geschlechtsverkehr, bis die Kugel eines im Stücke herumschleichenden Blödsinnigen, des „Amandus", die Heldin tragisch niederstreckt. Das Stück wurde für zugkräftig genug befunden, um als „Oper" vertont zu werden. Halbe scheint dann in München bald umgelernt und seine naturalistischen Berliner „Jugend"eindrücke berichtigt zu haben. Trotz oder vielleicht wegen sichtlicher Vertiefung gelang es keinem der späteren Dramen — am meisten noch dem ostpreußischen Literaten-Selbstmorddrama „Mutter Erde" 1897 —, auch nicht seinen „Dorfgeschichten" („Frau Meseck") und Romanen („Die Tat des Dietrich Stobäus"), jenen Erfolg auszubauen („Schloß Zeitvorbei"! Roman 1918).

Noch weniger gelang dies dem Berliner Freunde Gerh. Hauptmanns, Georg Hirschfeld (geb. 1873), der die schwärmerische Verehrung des „modernen" Judentums für den Naturalismus und seinen Erfolgträger schöpferisch vertreten sollte, nach seinem Bühnenerfolg von 1896: „Mütter", dem Kampf der Mutter eines jungen Künstlers mit der Mutter seines Kindes in zuständlich geschilderter Umwelt. Auch der von diesen Seiten überschwenglich empfohlene schlesische Lehrer Hermann Stehr (geb. 1864), als Erzähler Gerh. Hauptmann nacheifernd, hat sich mit dem kurzen Aufsehen begnügen müssen, den sein nietzschescher Roman „Der begrabene Gott" 1905 fand. Der Zarathustrajünger, der hier seinen „Peiniger", den Gott, begräbt, ist eine Schicksalsverwandte „Hanneles", eine schlesische Dienstmagd. Stehr ist ernst und nachdenklich. Felix Holländer (aus Leobschütz, geb. 1867) hat mit seinem Romane „Der Weg des Thomas Truck" (1902) Erfolg gehabt. Der Berliner Wilhelm Hegeler (geb. 1870) schrieb die beachtenswerten naturalistischen Romane „Ingenieur Horstmann" (1909) und „Pastor Klinghammer" (1902).

Dagegen stand Gerh. Hauptmanns älterer Bruder Carl Hauptmann (1858—1921), der in mundartlichen Stücken („Ephraims Breite" = Brigitte 1898), naturalistischen Romanen („Mathilde" 1902) und Symbolismus („Die Bergschmiede" 1901) den Erfolgen seines Bruders nachging, dessen Ruhme zu nah, verlor sich wohl auch zu sehr in sich selbst lyrisch („Aus meinem Tagebuch" 1899), romantisch („Einhard der Lächler" 1907) und dramatisch („Krieg, ein Tedeum" 1914), um ihn trotz Versuchen dazu teilen zu dürfen. „Aus dem großen Kriege" (1915) bringt Bilder der Heimatsliebe, in der „Kathedrale" des Hasses, „Tobias Buntschuh" (1916) und „Gaukler, Tod und Juwelier" (1917) mischen Tragödie und Groteske. Ein junger hamburgischer Naturalist des plattdeutschen Dialektdramas Fritz Stavenhagen („Jürgen Piepers", „Der Lotse", „Der deutsche Michel", „Die Bauern", „Mudder Mews", „Der ruge Hoff") starb zu früh (1906), um die auf ihn gewandten Bemühungen O. Brahms und anderer fruchttragend zu machen.

In München, dem Absteigequartier der Naturalisten und ihrer Förderer, hatte ihnen der fränkische Lehrer M. G. Conrad (geb. 1846) schon seit 1885 eine Zeitschrift „Die Gesellschaft", „gegen die Tyrannei der höheren Tochter (?) und aller Weiber beiderlei Geschlechts" zur Verfügung gestellt, in der alsbald weibliche Verfasser die Geheimnisse des Liebesgenusses mit dem Kehrreim „und das soll Sünde sein?" in Versen zur Schau stellten.

Unter den Eröffnerinnen befand sich auch Berta von Suttner (s. u. S. 606) mit einer Brandrede über „Wahrheit und Lüge". Unter den nicht ausschließlich zugehörigen Mitarbeitern sei der in Dresden aufgewachsene Wolfgang Kirchbach (geboren 1857 in London als Sohn eines deutschen Malers, gest. 1906) hervorgehoben. Seine Ingenieurtragödie „Waiblinger" (1886 nach Dostojewskis „Raskolnikoff", s. o. S. 587 f.) wurde von Ibsen „bemerkt". Seine Künstlerabenteuerromane („Salvator Rosa" 1880; „Das Leben auf der Walze" 1892) werden gerühmt. Auch hier, wie in Berlin „Die neue (Roman-) Religion" (1903), gleich auf Grund von „Zwei Urevangelien" (1897). Conrad verpflanzte aus Paris, unmittelbar aus der bewundernden Umgebung Zolas, den naturalistischen „Umweltroman" nach München („Was die Isar rauscht" 1887); verband die Feierung R. Wagners und König Ludwigs II. („Majestät" 1902) mit der Nietzsches, des „neuen Luthers", und kam von „Sozialdemokratie und Moderne" (1891), „Von Zola zu Gerh. Hauptmann" (1902), von der Zukunftsdeutschtumssatire „In purpurner Finsternis" (1895) zur Begründung des nationalen Bundes „Deutsche Wacht" im Weltkriege.

Das hier von Skandinaviern begründete naturalistische Witzblatt „Simplicissimus" (über den Titel vgl. Bd. I, S. 531 f.) veränderte den bissigen Hund, den es im Wappen führte, sehr bezeichnend in der Revolution. Der gerupfte Köter schielt nach rechts. Abgesehen von der kirchlichen Angriffsfläche (vgl. o. S. 541 f.), die auch hier öfters die Gerichte herausforderte, verharrte der Münchner Naturalismus auf dem verhältnismäßig harmlosen Grunde des Überbrettl- (s. o. S. 578) und Über-Wilhelm-Buschtums, des oberbayrischen Volksstücks und der alten süddeutschen Bauernsatire (vgl. Bd. I, S. 184 ff.).

Der Oberammergauer „Peter Schlemihl" des Simplicissimus, Ludwig Thoma (geb. 1867, früher Rechtsanwalt), machte darin mit „Laus-

bubengeschichten", bayrischer Kleinstadtsatire, auch ernsteren Bauerndramen und -romanen („Andreas Vöst" 1905) bei beiden Geschlechtern (Georg Queri und der 1920 im Selbstmord untergegangenen „Lausmädel"-Schriftstellerin Lena Christ) wiederum Schule. Als erfolgreicher Parodist moderner Lyrik („Deutsche Lyrik von gestern" 1888, „Das teutsche Dichterroß" 1901) und „Überdramatik" wirkte hier der seinem ersten spiritistischen Auftreten und seiner Veranlagung nach eher schwärmerisch ernste Lyriker („Tagebuch" 1906) und romantisch-historische Dramatiker Hanns Freiherr von Gumppenberg von Niederbayern (geboren 1866), als Parodist: „Jodok".

Für ausgesprochene Gegner des Naturalismus („Das Elend der Kritik" 1894, „Der Messiaszüchter" 1906), wie den Badener zyklischen Dramatiker der „Renaissance" (1899: im Florenz des Savonarola) Wilhelm Weigand (geb. 1862), gab es in der bayrischen Königsdichterstadt auch nach den achtziger Jahren immer noch Platz. Selbst Verfechter des Glaubens an die Sieghaftigkeit des echten Königsblutes über die falschen Ansprüche des Thronräubers wagen sich damals (1901) hier noch vor in des Balten Korfiz Holm (geb. 1872) antikem dramatischem Gedicht „Die Könige".

Die bolschewistische Revolution kennzeichnete sich schon in ihrem Strindberg- (s. u. S. 620) dramaturgischen Herauffführer, dem „Präsidenten" Kurt Eisner, wie in dessen Ablösern zur „Rätezeit" als „Schwabinger Literaten"- (s. o. S. 578) Revolution. Ihr wütendster Förderer war der Berliner Kaffeehausliterat Erich Mühsam (geb. 1878), der Herausgeber der „Zeitschrift für Menschlichkeit Kain". Ihr „militärischer" Führer Ernst Toller beschäftigte durch sein Revolutionsdrama „Wandlung" während seiner Haft die Zeitungen.

Der Bayrische-Wald-Dichter F. Schrönghamer (Pseud. Heimdal, geb. 1881) stellte sich als „Königsbote" zeitweilig an die Spitze der königstreueu Bewegung. Unabhängig vom politisch- wie vom kunstrevolutionären Naturalismus hat hier der kurländische Graf Eduard Keyserling (geb. 1855) soziale Stoffe im Roman (seit 1887) und Drama („Der dumme Hans" 1901, „Peter Hawel" 1905) behandelt und eine überzartbesaitete philosophisch-poetische Schriftstellerei pflegen können: „Beate und Mareile", Roman (1903), „Benignens Erlebnis", zwei Akte (1906), Novellen: „Schwüle Tage", „Bunte Herzen", „Dumala", „Wellen" (bis 1911). Im Geiste der deutschen Klassiker wirkte hier literarisch der Träger des Namens von Schillers Tochter Emilie Alex. Freiherr von Gleichen-Rußwurm (geb. 1865), zuletzt mit Schilderung der Kriegstreibereien gegen Deutschland in Romanen („Die Macher und die Macht" 1916) und Dramen („Feinde ringsum" 1915). Als wirksamer Feuilletonist erwies sich Alfred

Anton Roder („de Nora“, geb. 1864), der 1904 mit Gedichten „Stürmisches Blut“ und „Sensitiven Novellen“ auftrat; als Theaterschriftsteller Lion Feuchtwanger (geb. 1884), als Novellistin Helene Raff (geb. 1865).

In Wien blieb der Naturalismus „a Hetz“, der „Salonsozialismus“ die Zielscheibe des Spottes der Volksbühne (Karl Weiß: „Der kleine Mann“ 1896, „Das grobe Hemd“ 1901). Jenes geht gleich deutlich aus dem Wirken seines dortigen Berliner Sendlings, des Linzer Advokatensohnes Hermann Bahr (geb. 1863) hervor.

Er brachte schon 1887 „Die neuen Menschen“ aufs Theater, feierte in Romanen von 1890, zugleich mit der Losung „die Moderne“ und der Parole „fin de siècle“ „die gute Schule“ der modernen Sexualimpressionisten und -symbolisten, setzte Strindbergs (s. u. S. 620) gräßlicher Wahnsinnstragödie der Weiberfeindschaft eine ebensolche „Mutter“ zur Seite. Daneben versteht er es, das alte und neue Wiener Leben, seine Fragen und Fälle in der hohen Ärzteschaft („Der Meister“), dem Theater („Die Kahl“), der Gesellschaft („Wienerinnen“) auf die Bühne zu bringen und zugleich noch das Vorstadtstück zu pflegen. Nach langer, mehr oder minder erfolgreicher „Tschaperl“- (1897, bayrisch-österreichisch eigentlich „der Unterrock“) Dramatik ist er im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts von Wanderlobreden auf Ibsens „Egoismus“ über den „Expressionismus“ 1916 mit Feierschriften für seinen Linzer Bischof und andere endgültig zum Kirchenglauben seiner Jugend zurückgekehrt. Wenn irgendwo, so kann aber auch das besonders harte Los Wiens in der letzten Zeit solche Sprünge erklären.

Wie sich voraussehen ließ, nahm der Naturalismus in Wien die Richtung seiner sehr leichtgeschürzten sogenannten „pikanten“ Witzblätter. Zu ihnen treten Pariser literarische Einflüsse höherer Art, aber ähnlicher Natur, wie sie die in Wien von lang her beliebten französischen Plauderei- (causerie-) Dramatiker, am geistvollsten, zugleich sittenlosesten am Ende des Jahrhunderts der Flaubert-Zolasche Wollustschilderer Guy de Maupassant und der geistesverwandte lyrische Lustmystiker Paul Verlaine darstellen. Die letztgenannten, daran zugrunde gegangenen Literaten bringen von selbst die Beziehung auf Betäubungsmittel und Hospital mit sich, die von dieser Lebensrichtung kaum abtrennbar erscheint. Sonst wirkte das abschrek-

kend, in dieser Zeit, wie alles irgendwie Aufregende und Stachelnde, nur gesteigert anziehend.

Ein Wiener jüdischer Arzt Artur Schnitzler (geb. 1862) erreichte 1892 mit so zusammengesetzten „dramatischen Bildern", mit dem Pariser Boulevardtreter- („Flaneur"-) Titel „Anatol" einen Erfolg, der den damaligen Hauptmanns und Sudermanns zur Seite treten durfte.

Ein Schauspiel dieser Art „Liebelei" krönte ihn 1896. Auch auf geschichtlichem Hintergrunde, im „Grünen Kakadu" auf dem der großen französischen Revolution, erscheinen Schnitzlers „Einakter" 1899. Da verstimmte in dem Wendejahre 1900 die allzu weit gediehene Schamfreiheit seiner heute wieder unter lärmenden Protesten überall aufgeführten „Dialoge: Reigen". Das Schauspiel „Der Schleier der Beatrice", das im Sinne dieser Richtung die „Renaissance" in der doch sehr einseitig Burckhardtischen (s. o. S. 545) formlosen Mischung von Blut und Wollust sucht, erlebte 1901 einen völligen Durchfall. Seitdem erfährt auch dieser Schriftsteller das gemeinsame Schicksal der Naturalisten trotz der immer wieder erneuten Bemühungen ihrer Presse, in der Öffentlichkeit zurückzutreten. Die Verstimmung darüber äußert sich in den „Einaktern: Marionetten" (1906), die zum alten „großen Wurstl" des Wiener Praters führen, und dem Roman „Der Weg ins Freie", der 1908 — besonders unangemessen auf diesem literarischen Hintergrunde! — plötzlich das alte Judenleidlied wieder anstimmt und es von modernen Juden, jüdischen Revolutionären und Palästinagründern („Zionisten" s. u. S. 606) abwandeln läßt. Auch ernste Wiener Erzähler, wie der von Erich Schmidt begünstigte jüdische Hauslehrer Jakob Julius David (1859—1906), die noch nach alten Mustern (F. v. Saars) damals antraten (1890 „Das Höferecht"), stellen sich alsbald auf das neue Muster ein („Das Blut", Roman 1891; „Wiener Roman": „Der Übergang" 1903).

Besonders erfolgreich wurden auf dieser Spur geraume Zeit die beiden aus Fürth gebürtigen Romanschriftsteller Jakob Wassermann (geb. 1873; „Geschichte der jungen Renate Fuchs" 1901, Dirnenroman, Nürnberger „Gänsemännchen" 1915, ein Musiker als Doppelehemann, „Christian Wahnschaffe", Schauergeschichte) und Bernhard Kellermann (geb. 1879; „Yester und Li" 1904), dessen Roman „Der Tunnel" zwischen Europa und Amerika 1913 das literarische Tagesereignis stellte. Versuche, die von Wien ausgingen, die Arbeiter-, Elends- und Sittliche-Fäulnis-Dichtung des Naturalismus im gutwilligen Geiste zu beeinflussen, wie 1897 in der Tragödie des ehrlichen Arbeiters „Bartel Turaser" des Brünners Philipp Langmann (geb. 1862), 1899 der „Familie Wawroch"

des als „Franz Adamus“ zeichnenden Dramatikers Ferdinand Bronner (geb. 1867) aus Oswiecym (Auschwitz) an der galizisch-schlesischen Grenze, den Volks- und (Beamten-) Gesellschaftsstücken des Anzengrubernachahmers Max Burckhard aus Korneuburg, nur kurze Zeit Leiters des Burgtheaters, erregten keine nachhaltige Aufmerksamkeit. Hedda Sauer (geb. 1875, Frau des Literarhistorikers August Sauer in Prag) gab „Gedichte“ (1912).

Der Naturalismus der modernen emanzipierten (s. o. S. 273) Frau ist dem des modernen Juden nach seinen literarhistorischen Voraussetzungen und allzu menschlichen Grundlagen wesensverwandt. Beiden soll er über das Mißliche ihrer gesellschaftlichen Stellung nach Verleugnung der sie haltenden Grundlagen hinweghelfen. Diese sind beim Juden die Sonderreligion, bei der Frau das Sondergeschlecht. Ersterem fehlten zum eigenen Volkstum, das ihm die nur noch „die Rasse“ berücksichtigende darwinistische Zeit beließ, die politischen Unterscheidungszeichen: Staatswesen und Sprache. Als Ersatzmittel wurde von dem deutschungarischen Feuilletonisten und Lustspieldichter Theodor Herzl („Neues von der Venus“ 1882, „Buch der Narrheit 1888) noch in den neunziger Jahren der „Zionismus“ begründet, die rein politisch-parteimäßige Verwendung der alten religiösen Idee der Juden von einem sie wieder ins „gelobte Land“ nach Zion, der „Bergfeste“ Jerusalems, der Davidsburg zurückführenden Messias. Der Frau fehlt zur völligen Gleichberechtigung mit dem männlichen Geschlecht die Waffenfähigkeit.

Als Ausweg im gleichen Sinne stiftete damals eine österreichische Romanschriftstellerin Berta von Suttner (geborene Gräfin Kinsky aus Prag, 1843—1914) mit ihrem immer neu aufgelegten Roman „Die Waffen nieder“ (zuerst 1889) und gleich betitelter Zeitschrift (1892 f.) die „Deutsch-österreichische Gesellschaft der Friedensfreunde“, die Urform des heutigen „Pazifizismus“ und seines „Weltbundes“. Alles zeigt hier naturalistische Eingebung (s. o. S. 586) und Herkunft. Man entkleide das Rousseautum (S. 3 ff.) seiner idealen Gesinnung und seiner reinen, edlen Form, und was wird, was hat schon früher sein Kampf gegen den Konventionenzwang der menschlichen Gesellschaft anderes ergeben als nackten Naturalismus? Nun ist kein

Wesen in der Menschheit so auf die Form angewiesen, gleichsam so unter ihre Schutzhaft gestellt wie die Frau. Was der Jude in seinem sich so schroff der zügellosen Natur entgegenstellenden Gottesgesetz besitzt, der geschichtlichen Ausgangsidee aller Kirchen der Welt, das dankt die Frau der gesellschaftlichen Form, nämlich den Schutzwall ihres Daseins. Ihre unnatürliche Herrschaft gar als doch selber schutzbedürftiges, schwächeres Wesen dankt sie lediglich der Herrschaft der Form (s. o. Bd. I, S. 93). Ein siegberauschter Feminismus, wie der der neunziger Jahre im Gefolge Ibsens, kann das für geraume Zeit vergessen und sich dem Naturalismus hingeben. Er wird durch sich selbst nur allzubald wieder daran erinnert werden, was er aufgegeben hat. Die Herrschaft des Naturalismus in der Frauenwelt kann daher schon ihrer Naturanlage nach nur eine vorübergehende sein. Der Selbstmord, dieser Lebensrichtung von jeher traurig eigentümlich, spricht hier besonders deutlich, wenn die Jüdin zur Naturalistin wird, wie bei der Hamburger Novellistin Ilse Frapan (Levien-Akunian).

Als harmloser Vermittler wirkt hierbei zunächst gewöhnlich der mundartliche Humor, richtiger die Hanswurstkomik, die ihn, zumal in Deutschland, oft ersetzt. Von hier aus begann Anfang der neunziger Jahre in München eine Rheinpfälzerin Anna Croissant-Rust (geb. 1860) mit Erzählungen „Aus unseres Herrgotts Tiergarten" und naturalistischen Dramen, auch gleich „Gedichten in Prosa". Das entscheidende Aufsehenswerk aber schrieb 1895 eine geborene Auslandsdeutsche, die bis dahin in den ihr gemäßen Kolonialkreisen ihre literarische Ausbeute gesucht hatte, Gabriele Reuter (geb. 1859), in dem Anklageroman der „aus Ekel" Unverheirateten gegen die Ehekuppelei der Gesellschaft: „Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines jungen Mädchens." Jetzt beteiligte sich bezeichnenderweise sogar eine Weimaranerin, Helene Böhlau (geb. 1859, Tochter des Verlagsbuchhändlers), die ihren Ruf den Erzählungen aus Weimars klassischer Literaturzeit („Ratsmädelgeschichten" 1888, mit verschiedenen Fortsetzungen, auch auf der Bühne „Philister über dir" 1900) verdankte.

Die Ibsensche Forderung der Wesens- und Lebensgleichheit von Weib und Mann erhebt 1895, allerdings etwas unsicher, der Roman „Der Ran-

gierbahnhof". Andere Erzählungen betonen „Das Recht der Mutter" (1892) in demselben Sinn. Die Frau in ihrem häuslichen Bereich als Gattin, Mutter und Wirtschafterin wird 1899 als „Halbtier" an den Pranger gestellt. Ein Bekenntnisroman „Jebies" (1911) sucht die nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergewehten „sibyllinischen (vgl. Bd. I, S. 236) Blätter" ihres Lebens zu sammeln und in Übereinstimmung zu bringen. Gerhart Hauptmann folgte treulich auf seinem Wege von Ibsenschen phantastischen Vererbungsgreueln („Dämmerung" 1894) zu barocker Märchensymbolik (1898: „Königskinder" mit Musik des Wagnerianers Humperdinck) die Münchner Bühnenschriftstellerin Elsa Bernstein (geb. 1866, Deckname Ernst Rosmer).

Den Frauenpreis des Naturalismus schien noch kurz vor dem Umschlag 1900 die Rheinländerin Klara Viebig (geboren 1860) davonzutragen, mit dem Aufsehen- und Absatzerfolge ihres Eifelromans „Das Weiberdorf", das ist ein Dorf, dessen Männer das Jahr über auswärtig arbeiten müssen und zu ihren Frauen nur auf Besuch kommen; ein pharisäisch-naturalistisches Zotenspiel, das der Krieg, wie so manches Teufel-an-die-Wand-Malen dieser Literatur leider zur allgemeinen Geißel der Wirklichkeit machen sollte.

Nach ihrer Verheiratung mit dem Berliner Buchhändler Cohn stellte Klara Viebig ihren Naturalismus in den Dienst der Stammes- und Nationalitätsgegensätze, der rheinländisch-preußischen in einer vom Rheinbund zum Reich führenden Familiengeschichte „Die Wacht am Rhein" (1902) und der deutsch-polnischen im Ostmarkenroman „Das schlafende Heer" (1904), das ist das polnische Heer, das im Osten unter dem Ackerpfluge auferstehungsbereit ruhe. Das letzte Kriegsjahr wird parteilos dargestellt im „Roten Meer" 1920. Lily Braun (geb. von Kretschman, 1865 bis 1916), Sozialistin („Memoiren"), schrieb auch Romane („Im Schatten der Titanen", „Lebenssucher") und Dramen („Mutter Maria"). Nach der Nietzscheschen Seite (s. u. S. 588) führt die Fränkin Sophie Höchstetter (geb. 1873; „Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung, Geschichte einer Jugend" 1898), die Harzerin Toni Schwabe (geb. 1877; „Moderne Menschen" 1896). Welchen Charakter das naturalistische Überweibertum auch in der Literatur schließlich annehmen muß, zeigen Erscheinungen wie in Wien Helene von Monbart (Frau Keßler, geb. 1870; Deckname: „Hans von Kahlenberg"; „Das Nixchen"), in München die Schwabinger Gräfin Reventlow („Tagebuch einer Dame"), die Husumerin Marg. Böhme (geb. 1869; „Tagebuch einer Verlorenen"). Die Kölnerin Helene von

Mühlau (Hedwig von Mühlenfels, geb. 1874) wurde nach anfänglicher Beteiligung („Beichte einer reinen Törin") Kolonialschilderin: „Hamtiegel" (1913), „Die zweite Generation". Ihnen schließen sich an Else Jerusalem (geb. 1877 zu Wien, verh. Widakowich in Buenos Aires): „Der heilige Scarabäus" (1909), Grete Meisel-Heß, Anselma Heine u. a.

Die ausschließliche Geltung der „neuen Kunst" in der Literatur wird begreiflich, wenn man liest, wie selbst der von ihr schnöde beiseitegesetzte Spielhagen sich ihr noch zu empfehlen sucht. Am Schluß seiner „Neuen Beiträge zur Epik und Dramatik" überträgt er das Wort Goethes über den Streit der Schiller- und Goetheverehrer, wer der Größere sei, auf den über Hauptmann und Sudermann: „Der vernünftige Freund der Dichtkunst wird sich freuen, daß wir zwei solche Kerle haben." Der alte Fontane (S. 416) folgte der von ihm empfohlenen „neuen Kunst" selbst noch als Dichter in ihren Stoff- und Anschauungskreis, freilich in seiner gemütlich-humoristischen Weise, ohne ihren sittlich-geistigen Zerstörungstrieb.

Tragisch edel genommen wird ein Berliner Romanmotiv, das Verhältnis eines Adeligen zur Tochter einer Waschfrau in „Irrungen, Wirrungen" (1888); völlig tragisch mit Selbstmord des Liebhabers endet das eines jungen Grafen zu der Schwester der Mätresse seines Onkels in „Stine" (1890). Die Erzählungen des folgenden Jahres „Quitt" und „Unwiederbringlich", die nach Amerika und dem dänischen Norden führen, bringen sogar die „veralteteren" sittlichen Rechtsbegriffe von Schuld und Sühne wieder in den Roman.

Ein sehr gelungenes Stück Berliner Romansatire bringt (1892) „Frau Jenny Treibel", die Kommerzienrätin mit dem „Herz fürs Poetische" — das ist die Schwärmerei für eine Jugendflamme, einen gediegenen, aber armen Gymnasiallehrer — und dem Kopf fürs „Ponderable" — das heißt Geld. Ihr Gefühl „wo sich Herz zum Herzen findet" (Nebentitel) braucht „Courmachen und Schlagsahne". Ernstliche Heiratsabsichten ihres Sohnes auf die Tochter des Jugendgeliebten weiß sie alsbald entrüstet zu hindern. Kräftigeren Ton halten noch (1896) die „Poggenpuhls" (soviel als „Froschpfuhl"), der mutige Lebenskampf der verarmten Familie eines im siebziger Kriege Gefallenen. Dagegen ist „Effi Briest" (1895) die bittere Eheanklage einer Berliner Anna Karenina und „Der Stechlin" (1899) die schmähliche Verbeugung eines kernigen „Alten" (märkischen Majors) vor dem „hohlen", von ihm im Grunde verachteten „Werden"

einer „neuen Zeit“. Noch an diesem Schluß seines Wirkens kommt in Fontane die französische Abstammung zu ihrem Recht in harten und bitteren Urteilen über die Engländer, deren „Blut“ im damaligen Berlin immer noch für „dicker als Wasser“ galt. Es ist natürlich der Berliner Aufklärungsfranzose: „Sie sagen Christus und sie meinen Kattun.“

Auf diesem Wege versucht jetzt eine Reihe Vertreter des Alten, das heißt des geschichtlich Gewordenen, Adelige, Offiziere, Pastoren, sich mit „der neuen, das ist sozialrevolutionären Kunst“ zu befreunden. Der hannoversche Freiherr und sächsische Offizier Georg von Ompteda, zuerst als: Georg Egestorff (geb. 1863), tut dies gleich auf dem Titel seines ersten Novellenbandes von 1890, „Freilichtbilder“.

Im Freilicht, dem französischen „plein air“, in der „freien Luft“ der Wirklichkeit statt in der Künstlerwerkstatt gemalt wollten die Bilder der neuen sezessionistischen Kunst (s. o. S. 583) erscheinen. „Eysen, deutscher Adel um 1900“ (mit „Silvester von Geyer, ein Menschenleben“ 1897 und „Cäcilie von Sarryn“ als „Romantrilogie“) erstrebt die Wiedergeburt des deutschen Adels in der Arbeit des „modernen Lebens“. Zur Unterhaltungsliteratur führen die Brüder Hanns (geb. 1853) und Fedor (geb. 1857) von Zobeltitz, von denen der erstere „Velhagen und Klasings Monatshefte“ leitete (gest. 1918), der Heidelberger Rudolf Stratz (geb. 1864), der, gleichfalls zeitweise Offizier, in die Kaserne („Dienst“ 1895), in die Gesellschaft („Unter den Linden“ 1893), in die Alpenwelt („Der weiße Tod“ 1897, „Montblanc“ 1899) führte und die frühe Kriegsstimmung schilderte („Das deutsche Wunder“ 1916), und der Barmer Rudolf Herzog (geb. 1869; „Die Wiskottens“ 1905, Fabrikantenroman, „Die Burgkinder“, „Das große Heimweh“ 1911/1914; „Die Condottieri“, Schauspiel mit Bartolomeo Colleoni als Helden 1905, „Der Nibelungen Fahrt ins Hunnenland“ 1912/1913, Erneuerung der Sage; „Die Buben der Frau Opterberg“ 1921).

Unmittelbar aus den naturalistischen Einflüssen seiner Berliner Studienzeit in den achtziger Jahren und später einer amerikanischen Reise erklärt sich die Romanschriftstellerei des Rittergutsbesitzers in der Oberlausitz Wilhelm von Polenz (1861—1903), doch mit dem Zusatz der Einwirkung seines Rittmeisters im Einjährigendienst, des freireligiösen Anregers der „ethischen Gesellschaften“ der neunziger Jahre, Moritz von Egidy (geb. 1847; 1890: „Ernste Gedanken“ über religiöse Erneuerung; 1892: Aufruf zu „bekenntnisfreiem Christentum“).

Diese findet man in dem Romane von 1893: „Der Pfarrer von Breitendorf“, jene im „Büttnerbauer“ (1893), der sich starrsinnig dem Fortschritt verschließt und daher, ein Opfer des vordringenden Großgrundbesitzes und der Geldjuden, mit seiner Familie verkommt, sowie im Adelsreformroman „Der Grabenhäger“ (1897). Von Romanschriftstellern der protestantischen Geistlichkeit trat in der liberalen Öffentlichkeit hervor: der Danziger Pfarrer Artur Brausewetter („A. Sewett“, geb. 1864), der neben einem pommerschen Adelsroman „Der Herr von Borkenhagen“ (1910) im „Armenpastor“ (1899) und „Stirb und Werde“ (1912) Schicksale von Amtsgenossen im modernen Geiste schildert, in „Wer die Heimat liebt wie du“ seinen Kriegsroman gab. Der hessische Pfarrer Wilhelm Speck (geb. 1861) hat in „Zwei Seelen“ (1904) einen teilnehmenden Verbrecherroman geliefert, die Erzählungen „Ursula“ (1894), „Menschen, die den Weg verloren“ (1906), „Der Joggeli“ (1907) geschrieben.

Vornehmlich der holsteinische Pastor Gustav Frenssen (geb. 1863) konnte nach dem Riesenerfolge seines „Jörn Uhl“ (1901) sein Amt niederlegen, um sich ganz der Dichtung zu widmen. Man fand in diesem Dithmarschenbauern noch aus dem siebziger Kriege, der erst nach langem hartem Suchen die Seinige und sich — als Ingenieur — findet, die „Bodenständigkeit“, die sich nicht von „der Scholle“ losreißen läßt. Auf sie hatten die Lehrer der „Heimatkunst“ vom Ende des Jahrhunderts unablässig hingewiesen, um sie der „kranken und fremden“ Naturalistenkunst des „fin de siècle“ im Geiste des „Rembrandtdeutschen“ (s. o. S. 563) entgegenzusetzen: zuerst der Göttinger Volksschullehrer Heinrich Sohnrey (geb. 1859) in seiner Zeitschrift „Das Land“; dann der ursprünglich naturalistische schwäbische Buchhändler Cäsar Flaischlen (1864—1920) in seinem Sammelbuch „Neuland“ (1894) und in seinem Lebens- und Liebesverzichtroman „Jost Seyfried“ (1905). Seine „Gedichte in Prosa von Alltag und Sonne“ (1898) sind so wie jener, langsam ansteigend, ein Lieblingsbuch des Volkes geworden (1920: 151. Aufl.). Endlich der Elsässer Friedrich Lienhard, geb. 1865 („Wege nach Weimar“, „Los von Berlin“) und der sich vornehmlich als solcher fühlende „Landsmann Fr. Hebbels“, Adolf Bartels (geboren 1862). Mit Lienhard begründete der Breslauer Ernst Wachler (geb. 1871, Urenkel des Literarhistorikers Ludwig Wachler) das Harzer Bergtheater 1903 als freie deutsche

Landschaftsbühne. In Österreich ist der im Banat 1852 geborene Adam Müller-Guttenbrunn in seiner letzten Periode ein Hauptstützer der „Schwaben im Osten“ geworden („Götzendämmerung“, Kulturbild aus Ungarn 1908, „Glocken der Heimat“ 1908—1912, Romantrilogie „Von Eugenius bis Josephus“ 1913 bis 1917, Lenauroman 1919).

Leider verriet gleich der nächste Roman Frenssens, „Hilligenlei“ (= Heiligenfels), der ein ebenso unbestimmtes, aber viel irdischeres Christentum wie das Egidysche predigt, nur zu sehr, was hier noch an der deutschen Wiedergeburt fehlt, und was daran zu viel ist. Das letztere, nämlich ein echt Hebbelscher Naturalismus (s. o. S. 364) ausschließlicher geschlechtlicher Sinnlichkeit, wie er uns bald als kennzeichnend für die letzte Stufe der deutschen Literatur entgegentreten wird, wurde namentlich zugleich an dem Geld-Gott-Roman „Klaus Heinrich Baas“ (1909) verwandt, der den „dumm-idealistischen“ Sohn eines Arbeiters sich zum nüchtern klugen Großkaufmann „herauf“arbeiten läßt. Sein zurückgezogenes Bismarck-Schmähbuch von 1914 würde Frenssen gänzlich um die Gunst seines eigentlichen Publikums gebracht haben, wenn er es nicht immer wieder verstanden hätte, es durch seine Lieblingsvorstellungen zu fesseln: erst (1906) durch den afrikanischen Kolonialfeldzugsroman „Peter Moors Fahrt nach Südwest“, dann durch Seeromane, wie 1911 „Der Untergang der Anna Hollmann“ — eines Schiffes, von dem ein Matrose, Frenssenscher Gottsucher, aber ohne das „Feuer der Lebenstüchtigkeit“ von Jörn Uhl und Peter Moor sich rettet —; endlich 1917 „Die Brüder“ — die Seeschlacht des Weltkrieges am Skagerrak.

Einen dem Frenssenschen im Norden ganz ähnlich gearteten Erfolg mehr südlicher Natur errang um weniges später (1908) der Grazer Oberleutnant in Wien, Rudolf Hans Bartsch (geb. 1873) mit seinen Heimatromanen „Zwölf aus der Steiermark“ über Graz — „die Stadt der Grazie an den Ufern der Liebe“, wie ein bekanntes französisches Wortspiel mit den Namen „Graz“ (grace) und „Mur“ (l'amour) lautet — und „Die Haindlkinder“ über eine Familie des damaligen Wien.

Sein Buch „Der letzte Student“ hatte nach der Vorrede ursprünglich eine entgegengesetzte Absicht. Kulturgeschichtliche Erinnerungen vornehmlich an die große Zeit der Wiener Musik 1909 „Vom sterbenden Rokoko“ (Mozart und die hereinbrechende Revolution), 1912 „Schwammerl“ (Franz Schubert), „Bittersüße Liebesgeschichten“ (1910) und echt Wiener Sittenbilder „Von der Hannerl und ihren Liebhabern“ (1913) schlossen sich an.

Doch bringt (1911) „Das deutsche Leid" im anschwellend slawischen Österreich dem Südsteiermärker, wie so manchem österreichischen Romanschriftsteller, auf den wir hier nur hinweisen können, wie auf Friedrich von Gagern („Der böse Geist" 1914) einen schwermütig gebrochenen Klang in seine überschäumend sinnliche Lebenslustnatur. Auch der für Wien und seine geistige Bedeutung für die ehemaligen Kronländer sehr bezeichnende Schauspielerinnenroman „Elisabeth Kött" (1909) macht davon keine Ausnahme. In den Weltkrieg, in den das deutsche Leid ausmündete, weist bereits „Der Flieger". Durch Verbindung mit volkswirtschaftlichen Anregungen — zur Inlandssiedelung — machte unter anderen 1903 der Halligroman „Jochen Klähn oder Inseln im Winde", 1905 „Das Moordorf", 1911 „Der Erlkönig" des auch lyrischen („Soldatenballaden" 1909) Erzgebirgserzählers Max Geißler (geb. 1868) von Großenhain im Königreich Sachsen von sich reden. Für sich selbst haben die deutschen Gaue und Mundarten nie aufgehört, eine Art „Heimatkunst" zu pflegen. Es kam nur darauf an, damit allgemein literarisch zu fesseln.

Insofern nun die „Heimatkunst" vom Ende des Jahrhunderts nicht bloß die alte Dorfgeschichtenmode von des Jahrhunderts Mitte (s. o. S. 403) wiederholen wollte, mußte sie wie Lienhard die Mythen- und Literaturgeschichtsdramen („Gottfried von Straßburg" 1897, „Wartburgtrilogie" 1906, „Wieland der Schmied" 1905) wieder aufnehmen oder Kulturgeschichtsromane schreiben. Lienhard schrieb 1910 über „Oberlin", den elsässischen klubistischen Volksfreund der Französischen Revolution, seit 1767 evangelischer Pfarrer im Steintal — Ban de la roche — der Vogesen. Wachler gab nationale Lustspiele „Unter den Buchen von Saßnitz" 1897, „Schlesische Brautfahrt" 1901, mythologische Spiele „Walpurgis" 1903 u. a., den nationalen Erziehungsroman „Osning" 1904 (Höhle des Teutoburger Waldes).

Ihre besondere Aufgabe sah sie um 1895 im Entdecken dichterischer Talente im Volke. So entdeckte damals der österreichische Zeitungsmann Karl Weiß (Schrattenthal) die ostpreußische Bäuerin Johanna Ambrosius (Voigt, geb. 1854), die durch Schiller und „Die Gartenlaube" zu ihrer schwermütig gottergebenen Dichtung gelangt war, die Müllerin Stine Andresen auf Föhr (geb. 1849) und andere. Der Münchner Literaturprofessor Richard Weltrich entdeckte 1898 den schon seit 1884 Gedichtbände veröffentlichenden schwäbischen Bauern Christian Wagner (geb. 1835, Warmbronn), der seiner mystischen Seelenwanderungslehre 1894 durch eine pantheistische Gedichtsammlung „Neuer Glaube"

entgegengekommen war. 1896 trat ein schlesischer Buchbinder Gustav Renner (geb. 1866) mit „Gedichten" hervor, die ebenso wie ein darauffolgendes Epos „Ahasver" und Dramen („Merlin", „Francesca") in schweren Formen Stoffe zu gestalten suchten, die sonst weit über dem Gesichtskreis des Volkes liegen.

Dichter aus weiteren Arbeiterkreisen schlossen sich an. Eine poetische Arbeiterliteratur von eigenen Kräften, die die Eindrücke, Stimmungen und Bedürfnisse des Standes wirklich wiedergäbe, wäre nur wünschenswert. Wir nennen den Arbeiterlyriker Karl Bröger mit seinem Romane „Der Held im Schatten", Heinrich Lersch, Max Barthels, Alfons Petzold und die Gedichtsammlung mit dem symbolischen Titel „Wein und Brot" von Hermann Plötz (1920 herausg. vom Kunstwart). Ihre Eigenart und eigentliche Stärke fand die „Heimatkunst" in der Innenwelt weltabgeschiedener Menschen entlegener Landstriche, wie sie ihr 1891 in Timm Krögers Sammlung „Eine stille Welt, Bilder und Geschichten aus Moor und Heide" geboten wurde. Der schon ältere Verfasser (geb. 1844), auch geistiger Landsmann Storms (Bauernsohn aus Holstein) und Jurist wie dieser, wirkte mit seinen späten dichterischen Veröffentlichungen („Leute eigener Art" 1905, „Der Einzige und seine Liebe", „Heimkehr" 1906, „Buch der guten Leute" 1908, „Des Reiches Kommen" 1909) nach dem „Oberflächenkult" des Naturalismus wie ein Auferstandener aus versunkener Zeit. Emil Ertl (aus Wien, geb. 1860) schrieb den Wiener Heimatroman „Die Leute vom blauen Kuckuckshaus"; Karl Söhle (geb. 1861), Hannoveraner, „Musikantengeschichten" 1897, Ottomar Enking (geb. 1867) aus Kiel, Wilhelm Schaer, aus dem Hannoverschen (1866), der Hamburger Wilh. Poeck (geb. 1866, „Turmschwalben", „Sinkendes Land"), der Tiroler Rud. Greinz (geb. 1866), der Barmer Julius R. Haarhaus (geb. 1867), der Herrnhuter Herm. Anders Krüger aus Dorpat (geb. 1871), Diedrich Speckmann aus der Lüneburger Heide (geb. 1872), der Mähre Karl Hans Strobl (geb. 1877), der Schlesier Ewald G. Seeliger (geb. 1877) haben sich alle durch Heimatsgeschichten ausgezeichnet.

Der Rheinhesse Wilhelm Holzamer (1870—1907) schrieb seit 1898 hessische Bauerngeschichten, die im „Peter Nockler" (1902), einem nachdenklichen Schneider, gipfelten. Der Nachlaßroman „Der Entgleiste" (1910) schildert die Befreiungsgeschichte des Sohnes eines alkoholistischen Selbstmörders. Der Herausgeber der Kunstzeitschrift „Die Rheinlande", Wilhelm Schäfer (geb. 1868), begann 1894 mit den Westerwälder Bauern, gab dann „Rheinsagen" und Anekdoten (1908) und

schließlich die historische „Halsbandgeschichte" (1909). „Karl Staufers Lebensgang" erschien ihm 1912 als „eine Chronik der Leidenschaft", Pestalozzis als „der Lebenstag eines Menschenfreundes" (1915). Wegen seines Massenerfolges erwähnen wir den Elberfelder Walter Bloem (s. o. S. 574) mit seinem wirklich elsässischen „Verlorenen Vaterland" (1914), „Kriegsgeschichten" (1916), „Vormarsch" (1919), „Sturmsignal" (in Polen), auch dramatisch „Dreiklang des Krieges", „Gottesferne", die blutigen Fehden der Würzburger mit ihrem aufgezwungenen Bischof Gerhard Ende des Mittelalters (1920). Nach dem Westerwalde führt ferner der Wiesbadener Pfarrer Fritz Philippi (geb. 1869) in „Hesselbach und Wildendorn" (1902), „Unter den langen Dächern" (1905), „Von der Erde und vom Menschen" (1902), „Weiße Erde" (1913), „Bruder Mensch", Drama (1914) und Gedichte „Heimliche Stimme" (1914).

Der Düsseldorfer Hanns Heinz Ewers (geb. 1871), ein bewußter Erstreber der Wirkungen E. T. A. Hoffmanns, schrieb nach einem unglücklichen „Fabelbuch" (1901) „Das Grauen" (1907), „Die Besessenen" (1908), „Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger", „Grotesken" (1910), „Mit meinem Auge durch die lateinische Welt" (1910), „Indien und Ich" (1911), „Die Alraune" (1913), „Die toten Augen" (1914). Zu nordischen Balladen führt der Ostfriesländer Willrath Dreesen (geb. 1878) in „Eale freya fresena" (1906). Ein Mädchenschicksal gibt der Roman „Ebba Hüsing" im umgebenden Leben des Halligenlandes. „Gedichte" (1910) und ein friesisches Drama „Sturmflut" schlossen sich an. Nach Thüringen versetzt der Uckermärker Wilhelm Arminius (Schultze, 1861—1920) seine Leser in „Wartburgkronen" (1903), „Heimatsucher" (1904), „Aus der Ruhl" (1906), der im „Hegereiter von Rothenburg" (1908) die Reichsstadtpolitik des 15. Jahrhunderts zeichnete, auch Schulhumoresken im „Stiefkandidat" (1909) und der „Neuen Laterne" (1911) sowie „Vaterländische Novellen" (1913), „Kraftsucher und Kraftfinder" (1914) schrieb und im Weltkriege (1915) den „Russenschreck" schilderte.

Der schlesische Lehrer Paul Keller (1873), der Herausgeber der „Bergstadt", hat in „Heimat" (1904), „Letztem Märchen" (1905), „Stille Straßen" (1912), „Insel der Einsamen"

(1913), „Den Himmel und die lebendige Natur“ gegen den „Firlefanz der modernen Welt“ zu erheben gewußt und „Ferien vom Ich“ (1915) gehalten. Mit minderem Glück hat er im „Sohn der Hagar“ (1903) das uneheliche Kind, in der „Alten Krone“ (1909) den deutsch-slawischen Rassenstreit behandelt.

Der Schwabe Wilhelm Schussen (Wilh. Frick, geb. 1874, Lehrer bis 1912) hat im „Vinzenz Faulhaber“ (1907) die Nietzschenarren, in Joh. Jakob Schäufeles „Philosophischen Kuckuckseiern“ (1908) die Privataufzeichnungen eines sorgenvollen schwäbischen Schreibers, in „Meine Steinauer“ (1908) das Glück seiner Oberschwaben, im „Gildegarn“ (1911) den Lehrerdruck, im „Großen Jahre“ (1915) den Krieg gezeichnet. Der Reutlinger Mediziner Ludwig Finckh (geb. 1876) gibt in „Rosendoktor“ (1906) und „Rapunzel“ (1909), in der „Reise nach Tripstrill“ (1911) und „Bodenseher“ (1914) freundliche Idyllen mit dem Bekenntnis zum „eigenen deutschen Stern, ohne fremdes Licht“. Er steht dem Dichterbuch „Sieben Schwaben“ vor. Hans H. Ehrler („Frühlingslieder“, „Briefe vom Land“), ähnlich idyllisch, gibt die neue Monatsschrift „Der schwäbische Bund“ (1919 ff.) heraus. Bruno Frank (geb. in Stuttgart 1887) hat mit „Gedichten“ (1907), Romanen („Die Fürstin“ 1915) und Novellen („Der Himmel der Enttäuschten“ 1916) Erfolge gehabt.

Hier war die rechte Wiederanknüpfung an den innerlichen Lebensroman der alten Selbstbiographie (S. 37), wie ihn 1904 der schwäbische Theologiestudent Hermann Hesse (geb. 1877) mit besonderem literarischen Glück in seinem „Peter Camenzind“ (1904) wieder erneute, der seine Weltfahrt als heimatlicher Weinwirt beschließt; auch auf den Maler- („Roßhalde“ 1914) und, leider nicht bloß literarisch modern, auf den Schülerselbstmordroman („Unterm Rad“ 1905) übertrug. Demian (1920) bringt in fröhlicher Erneuerung den Deutschen in seiner Eigenart und Bestimmung.

Auch ein anderer Schwabe, Heinrich Lilienfein (geb. 1879) aus Stuttgart, fand, nachdem ihn (seit 1902) „Kreuzigung“ und „Menschendämmerung“ bis zum „Berg des Ärgernisses“ auf dem Theater geführt hatten, hier im Roman „Die große Stille“ (1912), „Im stillen Garten“ (1915), die der Zeit so not tat. 1917 machte er in seinem „Hildebrand“ die untreue Frau Ute zur Anstifterin des Angriffs des Sohnes auf den Vater. Der Pforzheimer Emil Strauß (geb. 1866) hat in „Freund Hein“ anklagend

die trübe Jugendgeschichte eines unverstandenen musikalischen Knaben bis zum Selbstmord am Schluß gegeben. Im „Engelwirt" (1900) geht er in das schwäbische Volksleben, im „Nackten Mann" in die Reformationszeit. Der (1913) zu früh gestorbene Friedrich Huch (geb. 1873, aus der Braunschweiger Literatenfamilie, s. o. S. 579) behandelte mit eigentümlich spöttisch-trüber Weltansicht in dieser Weise das Innenleben von heranreifenden Knaben: „Peter Michel" (1901), „Mao" (1907). Sein 1900 erschienener Roman „Pitt und Fox" gibt die zwei Typen des Deutschen: Pitt, der gute, vergeistigte, Fox, der materialistische, böse. Der gleichfalls bereits gestorbene Gerh. Ouckama Knoop (aus Bremen, 1861—1913) schilderte ebenfalls mit Humor, „Sebald Soekers Pilgerfahrt" (1903) und „S. S. Vollendung" (1905) im Gefühl des „Untergangs des Abendlandes".

Von hier ist nur ein Schritt zum „Familienverfalls"-roman, wie ihn dem überall Entartung suchenden Geiste der Zeit der Lübecker, halb brasilianische Senatorssohn Thomas Mann (geb. 1875) 1902 in den „Buddenbrooks" mit musikalischen (Wagnerischen) Zutaten, stilistisch überaus fein, mundgerecht zu machen wußte. Die unausgeglichene Künstlerstimmung („Tristan" 1903) erhebt sich hier durch südliche Verpflanzung und Anschluß an die Gobineausche Renaissanceauffassung („Fiorenza, drei Akte", auch hier mit Savonarola 1906, „Der Tod in Venedig" 1913) zu einer kühl überlegenen Geschmackskultur auch in der Vorführung widerspruchsvollster Umwelten, wie der des deutschen kleinen Fürstenhofes und der amerikanischen Milliardenbraut seines Vertreters („Königliche Hoheit" 1909). Den Krieg rechtfertigte er 1915 mit „Friedrich und die große Koalition", die der König gegen sich hatte. Zu seiner Entlassung schrieb er (1919) „Betrachtungen eines Unpolitischen" gegen die „Zivilisationsliteraten", die den Krieg bequem ausschließen.

Die umgekehrte Entwicklung zu immer mehr fratzenhafter Unruhe und Aufsehensbedürftigkeit, so mit einem Kaiserroman „Der Untertan" unmittelbar nach dessen Sturz, nahm sein Bruder Heinrich Mann (geb. 1871), der unter den Einfluß des italienischen Redeprunklüstlings Gabriele d'Annunzio geriet („Die Göttin oder die drei Romane der Herzogin von Assy" 1903) und aus dem Begriff der Schule einen Popanz,

„Professor Unrath“ (1905), machte. Seine Künstlerschaft steigt „aus dem Alleinstehen zwischen zwei Rassen“. Der Badener Hermann (Strübe) Burte (geb. 1879) hat in „Wiltfeber, dem ewigen Deutschen“ (1912) den „Heimatsucher“ geschildert, der, zurückgekehrt, sein gesunkenes Vaterland nicht wiedererkennt. In „Katte“ (1914) schildert er nachdenklich die Jugendtragödie Friedrichs des Großen; in „Simson“ (1917) die wilde, brünstige Doppelnatur des jüdischen Helden. „Der letzte Zeuge“ (1921) ist ein spannendes Ehebruchdrama, in dem ein zufälliger Mord die Ehebrecher schließlich bloßstellt. Der Mähre Walter von Molo (geb. 1880) ließ einem wildbewegten „Schillerroman“ (1912 bis 1914) zwei Hohenzollernromane folgen: „Fridericus“, ein Schlachttag des Siebenjährigen Krieges, der sich zum Siege auswächst (1918), und „Luise“ (1919), die Frau Friedrich Wilhelms III. in ihrer trüben Zeit („Sprüche der Seele“ 1920).

Sich an der Schule zu reiben, war im neuen Jahrhundert eine materiell lohnende Aufgabe geworden, seitdem der mecklenburgische ehemalige Gymnasiallehrer Max Dreyer (geb. 1862) 1899 mit seinem wegen wissenschaftlichen Wahrheitsmutes entlassenen „Probekandidaten“ auf dem Theater einen Riesenerfolg eingeheimst hatte. Sogar „Der Privatdozent“ wurde 1905 von dem Grazer Universitätsprofessor Ferdinand Wittenbauer (geb. 1857) so aufs Theater gebracht; von dem Frankfurter Edward Stilgebauer (geb. 1868) zum Abschluß seiner von der akademischen Jugend verschlungenen Studentenentwicklungsromanreihe „Götz Kraft“ (1904—1906, IV „Des Lebens Krone“) benutzt. Mit einer solchen alle befriedigenden Schultyrannenabfuhr auf dem Theater, „Flachsmann (statt Rembrandt!, s. o. S. 563) als Erzieher“ (1901), wußte der Hamburger Volksschullehrer Otto Ernst (Schmidt, geb. 1862) die den Naturalismus an den Pranger stellenden Erfolge seiner „Deutschen Komödie: Jugend von heute“ (1900) dem Publikum gemäß auszugleichen.

Seinem im Anklang an Matthias Claudius (S. 23 f.) betitelten Heimatskindheitsroman „Asmus Sempers Jugendland“ (1905), der in „Asmus Semper der Jüngling“ (1907) seinen freigeistigen Erziehungsabschluß fand, wurde daher auch ein Absatzerfolg über alle gleichzeitigen Bildungsromane zuteil. Mehr im Sinne des „Wandsbecker Boten“ sind seine humoristischen Plauderbücher „Vom geruhigen Leben“ (1902), „Von kleinen und großen Leuten“ (1905) und vornehmlich 1906 „Appelschnut“ (Apfelmund, eines kleinen Mädchens „Taten, Abenteuer und Meinungen“).

Jetzt kam wieder die Zeit für die heikelste, der Schule am wenigsten zugängliche, von Familie und Religion am schwersten abtrennbare aller Erziehungsfragen, die der Leitung im geschlechtsreifen Alter. Trotz der seit dem „jungen Deutschland“ lawinenartig anwachsenden Brunstliteratur, hatte sie seit Rousseaus „Emil“ und „Bekenntnissen“ in der deutschen Öffentlichkeit geruht. Es war die letzte Folgewirkung der „neuen Kunst“, der Familienfeindlichkeit und Religionslosigkeit, sie lärmend in den Vordergrund zu rücken. Das Jahr 1903 brachte die Orakelbücher früher geschlechtlicher Erschöpfung eines jungen Wiener Juden Otto Weininger („Geschlecht und Charakter“, „Die letzten Dinge“ so!), dessen Selbstmord ihr Aufsehen zu einer Art Raserei steigerte. Seitdem blüht in Wien die „geschlechtliche Forschungs“-schule des Professors Freud, die alle möglichen Menschenrätsel, unter anderm der Sprache, aus dem Mangel an Offenheit in diesem Punkte erklären will. Sie zog die sich selbst vorzugsweise so bezeichnende „Jugendbewegung“ der Gustav Wyneken und Genossen in Erziehung allgemeiner Literatur nach sich, die alles Menschliche dem Entscheide frei aufwachsender Jugend unterwirft und damit die geschlechtliche Ausartung nach immer schlimmeren Erfahrungen nur allzusehr begünstigt. Die berüchtigte Literaturfrage aber „Wie sag' ich's meinem Kinde?“ scheint die damals erst zur Aufführung gelangende Schülertragödie „Frühlings Erwachen“ des mit ihr schon 1894 hervorgetretenen Münchner Überbrettlschauspielers und Simplicissimusschriftstellers Frank Wedekind aus Hannover (1864—1918) angeregt zu haben.

Da verhilft die Umgehung jener Frage durch eine zimperliche Mutter ihrer jugendlichen Tochter zu einem verfrühten Wochenbett mit tödlichem Ausgang. Die Mißbehandlung teils unjugendlich, teils widernatürlich schwärmender Knaben durch Gymnasiallehrer, die schon in ihren Namen als völlige Trottel oder Bosnickel gekennzeichnet werden, führt den einen zum Selbstmord, den anderen offenbar zum Irrsinn, der in abenteuerlich-spukhafter Wirklichkeit auf dem Grabe des Selbstmörders zur Anschauung gebracht wird.

Dies letzte Zugstück des Naturalismus auf allen deutschen Theatern verhalf nach und nach auch den übrigen dramatischen Arbeiten des Dichters, deren Hauptrollen er bis zu seinem

Ende (1918) trotz geringer schauspielerischer Fähigkeit selbst darzustellen liebte, zu Ansehen; ganz besonders natürlich bei der Jugend, die in ihm „ihren Schiller" verehrte. Die Bühnen der Zeit des Weltkriegs begann er im Gefolge des schwedischen Vorbildes seines „Satanismus", des unheimlich „grotesken Pessimisten" August Strindberg, Unheil drohend zu beherrschen. Die Revolutionsblüte hat beide, den ursprünglich streng lutherischen Strindberg wegen seiner späteren Beteiligung an Pariser sozialistischen Bünden, wegen ihrer besonders schonungslosen Herabziehung des Bürgertums, zu den „Klassikern" ihrer Bühne erhoben. Dabei kam es der Männeropfer ohne Zahl fordernden Zeit entgegen, daß bei ihnen nicht mehr, wie bei dem Feministen Ibsen, der Mann, sondern das ihn verführende und verderbende Luxusweib immer „an allem schuld ist". Der possenhafte Einschlag bei Wedekind geht auf den gesinnungslosen englischen Zeitsatiriker Bernhard Shaw zurück, den die deutschen Bühnen gerade bei seinem Aufkommen um 1900 besonders zu pflegen begannen.

So schildert Wedekind in „Münchner Szenen" den Träger eines hochadligen norddeutschen Namens, „den Marquis von Keith" (1900) als Hochstapler mit der gleichmütigen Entschuldigung seines Herunterkommens: „Das Leben ist eine Rutschbahn." Im gleichzeitigen „Kammersänger" und in „Musik" (1907) wird diese Kunst lediglich als Vorwand für Eitelkeit, Lüsternheit und Verführung hingestellt. In „Hidallah" wird (1904) ein „Verein zur Züchtung schöner Menschen" empfohlen, dessen Gründer sich, eben weil er häßlich ist, selbst aus der Welt schafft; im „Totentanz" (1906) der „Mädchenhandel" verherrlicht. Wedekinds „Erdgeist" (1895) ist — das Weib als Zolasche Dirne „Lulu", die an sich selbst zugrunde geht, nachdem sie die Männerwelt zugrunde gerichtet, und dies ist der Sinn des antiken Prometheusmythus von der „Büchse der Pandora" (1904). Die Tragikomödie seines eigenen Daseins will Wedekind auf Shakespeares Weise und mit dessen Renaissancehintergrund darstellen in „So ist das Leben" (1907, erneuert 1917). Er gibt sich hier als König, der durch die Revolution unter Führung eines Metzgers entthront wird und später, unerkannt vor diesem, bloß um das Leben zu fristen, den Narren machen muß, ohne das tragische Bewußtsein des eigenen echten Königtums loswerden zu können.

Die Erhebung des Geschlechtslebens zur Grundwissenschaft alles Menschlichen, geht auf Darwin und seinen deutschen Schüler

Häckel (s. o. S. 386) zurück, zu dessen Füßen in Jena auch Gerhart Hauptmann und sein hier hauptsächlich in Betracht kommender Freund Wilhelm Bölsche (geb. 1861) saßen.

Dieser, Sohn eines Schriftleiters der nationalliberalen „Kölnischen Zeitung", hat mit seinen volkstümlichen Bearbeitungen dieser Wissenschaft („Das Liebesleben in der Natur" u. a.) einen ganz ausschließlichen Einfluß geübt, bis ihm in Süddeutschland der Münchner R. H. Francé — mehr im Geiste der Goetheschen Metamorphosenlehre (s. o. S. 103 f.) — gleich wirksam zur Seite trat. Bölsche erhob diese Lehre aber auch (schon 1887) zu den „naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" und umwob sie in Romanen, wie „Die Mittagsgöttin" (1891) mit jenem Zauber mystischer Sinnbildlichkeit, der die Einweihung in die Geheimnisse der Liebesgöttin, der „alma venus", denen der welterklärenden Wissenschaft gleichsetzte. Die Anziehungskraft des Häckelschen „Monismus" (Welteinheitslehre) auf die Jugend ist wesentlich aus diesem Punkte leicht zu verstehen. Zu welcher Wüstheit sich der „wissenschaftlich-poetische Sexualismus" als in vorgeblichen Mysterien schwelgender „Satanismus" steigern kann, vermag am besten Stanislaus Przybyszewski, ein Pole aus der Provinz Posen zu belegen, der in dem kritischen Jahre 1888 in Berlin auftauchte. Bis ins neue Jahrhundert hat er von dort aus die deutsche Literatur beeinflußt („Vigilien" 1891, „Totenmesse" 1893, Romane: „Homo sapiens", „Satanskinder", Dramen: „Totentanz der Liebe" 1902), inzwischen aber in polnischer Sprache „die polnische Moderne" begründet.

Von hier aus ist auch „das erotische Mysterium" „Die ersten Menschen" (1908) des philosophischen Dramatikers Otto Borngräber (Stendal, 1874—1916) zu nehmen, das Kain und Abel in ihre Mutter Eva verliebt zeigt. Sein Gegenstück ist „Althäa und ihr Kind", die Tragödie der Reinheit (1912). Zu seiner Tragödie „Das neue Jahrhundert" schrieb Häckel das Vorwort (1901). „König Friedewahn", ein germanisches Trauerspiel (1905), „Moses" (1907), „Weltfriedensdrama" (1915) sind freireligiöse Zeugnisse.

Von diesem, alles bewegenden und erklärenden, Geschlechtsangelpunkt aus, wirksamer als von den bequemen sozialen, zumal großstädtischen Elendsschilderungen der neuen großstädtischen Kunstmode, ist denn schließlich auch die lange aussichtslose (vgl. o. S. 573 und S. 591) „Revolution der Lyrik" geglückt; ist die Lyrik naturalistisch und unter den Sozialisten modern geworden. Der Spreewälder Förstersohn Richard Dehmel (1863 bis

1919) ruft gleich in dem ersten Gedicht seiner ersten, noch zwiespältigen — „Ibsenreife“, „Zolaisten“ mitsamt „Nietzsche verlassenden“ — Sammlung „Erlösungen“ (1891): „Ich bin dem Geist der Brunst verschrieben, — Der Same, der die Glut getrieben, — Nach frischem Blut er lechzt und barmt!“

Die „Seelenwandlung in Gedichten und Sprüchen“, die der Untertitel verheißt, kennt gleichwohl „ihr Ziel“ noch nicht, wie der „Leitspruch“ am Anfang und die „Deutung“ am Schluß übereinstimmend verkünden. Der Dichter „Phönix“ dankt seinen „Schutz“ dem „Sterne seines Wüstenliedes“, „der Seele Paulas“. Es ist seine erste Frau, die den Berliner Versicherungsbeamten zum Dichter machte und mit ihm (1900) sogar ein bis zur Oper emporgestiegenes Kinderbuch „Fitzebutze“ herausgab. 1898 arbeitete er die „Erlösungen“ um im Sinne von Strophenreihen, wie den „Erste (?) Begierde“ überschriebenen. Es sind jene keuchenden, taumelnden, sich unmittelbar auf ihr Opfer stürzenden Wollustrasereien, die sich bald zu ganzen Sammlungen („Aber die Liebe“ 1893, „Weib und Welt“ 1896) auswuchsen und den Dichter „berühmt“ machten. Später „formte er“ aus dieser brünstigen Lyrik, wie er verheißt: „das moderne Epos“ mit einer eigenen Schulmeisterei der Strophen- und Verszahlen in „Umkreisen“ (immer 6 × 6!). Diese hat sich übrigens in dem heinisierenden spanischen Juden- (Pest-, Liebes-) Romanzero „Glaube, Liebe, Glaube“ in den „Erlösungen“ bereits angekündigt. Dort aber macht die Zahl 8 (3 + 5) der 6 noch den Rang streitig.

„Das moderne Epos“ ist „Zwei Menschen, Roman in Romanzen“ betitelt (1903). Wenn es durch die Sage von der gespenstischen „weißen Frau“ im Hohenzollernhause, der ihre Kinder der Liebe zu einem Burggrafen von Nürnberg opfernden Gräfin Agnes von Orlamünde, angeregt wurde, so zerstört es jedenfalls bewußt deren streng mittelalterlichen Sinn. Es bringt ein Ehebrecherpaar, Fürstin und Sekretär des Fürsten, die durch Tötung des hemmenden Kindes aus der „Erkenntnis“ ihrer „unaufhaltsamen Sehnsucht“ durch das „Weltglück“ des „Liebesäens“ ihrer „Inbrünste“ „von allem Zweck genesen“. Die „tiefe Pflicht der Welt“ erkennt das Paar „sein Glück ins Weltglück zu enden“. „An den Himmel schreibe: Wir Welt!“ heißt das „Leitlied“. „Stolpert auch jeder über Leichen, — Schaudre nicht davor zurück! — Denn es gilt, o Mensch, ein Glück — Ohnegleichen zu erreichen!“ Das ist die „Erkenntnis“. — Die zweite „epische Dichtung“ sind „Die Verwandlungen der Venus“, eine Brünstetraumfolge, die den Dichter „aus der Nacht blinder Süchte“ zum klaren bloßen Schauen seiner „Willensfrüchte“ führt. 1913 folgte noch ein Gedichtband „Schöne wilde Welt“ und später Kriegslyrik. Für das Drama erklärte Dehmel in „Tragik

und Drama“ seine Zeit für unfruchtbar. Er selber machte (1895) aus dem Sudermannschen „Sodom“, der Bankiersgesellschaft von Berlin W, eine Tragikomödie brüderlichen und weiblichen Edelmuts „Der Mitmensch“; 1899 ein Ballett („pantomimisches Drama“) „Luzifer“; 1911 eine politische Komödie des Deutschtums „Michel Michael“. Eine naturalistische Satire auf die Wohltätigkeitsmache eines Giftmischers ist noch nach seinem Tode (1920) auf die Theater gelangt.

Der Lyriker Liliencron hat seinen Freund Dehmel zur „Seele seiner Zeit“ gestempelt (vgl. o. S. 581). Das mag insoweit zutreffen, als Dehmel ihre in Berlin besonders gern hervorgehobene Arbeitstüchtigkeit mitten im Genußleben feiert und mit dem ausreichenden Maße modernster, alles in Frage stellender und umkehrender Grübelei ausstattet. Schon 1891 erhebt „eine Xenienepistel“ (s. o. S. 132 ff.) — „zu Besuch bin ich eben bei Goethen und Schillern“ — in Dehmelscher Aneignung ihrer deutschen Humanitätslehren das „deutsche Tun“. Alles sei fremdes Kleid dem Deutschen: die Kunst griechisch, Freiheit und Recht römisch, der Staat französisch, die Wissenschaft (Newton-Darwin?) britisch, der Glaube jüdisch. „Aber die Kraft war in Ihm! aber die Kraft, sie ist deutsch“ ... „Ja, mein Volk! Den Beruf, den heiligsten sollst du erfüllen: — lösen den Hochmutsbann, welcher die Völker zerdrückt. — Dazu wurdest du Volk, zu tilgen die Sünde der Völker: — hast du die andern erlöst, hast du dich selber erlöst! ... Denn ich hab' es erkannt, die Versöhnung ruht in der Arbeit.“ An wen sich dies wendet, darüber sollte bald das zur Volkshymne werdende Lied „Der Arbeitsmann“ keinen Zweifel lassen, das in den Aufrufen der Frau Rosa Luxemburg die letzte höchste Note zu erhalten pflegte: „Wir haben auch Arbeit und gar zu zweit — und haben die Sonne und Regen und Wind ... uns fehlt ja nichts, mein Weib und Kind, — als all das, was durch uns (!) gedeiht, — um so kühn zu sein, wie die Vögel sind. — Nur Zeit!“

Daß die Zeit nahe sei, „brandrot ... Der Tag ist da“, stellt ein Schnellzugsgedicht in „drohende Aussicht“. Fast „bolschewistisch“ gibt sich schon 1891 die Ballade „Dahin ...“ (Napoleon in Rußland). Ein „Märzlied“ schließt mit Bezug auf den März von 1848: „wird Frühling?“. Das „Lied an meinen Sohn“

verpönt den Gehorsam: „Und wenn dir einst von Sohnespflicht, — mein Sohn, dein alter Vater spricht, — gehorch ihm nicht, gehorch ihm nicht: — horch, wie der Forst im Föhn den Frühling braut“ ... Daß es sich bei diesem Frühling um materielle Erwartungen handelt, predigt inmitten der Berliner Sattheit der neunziger Jahre der „Bergpsalm“ über die „Weltstadt“ und ihren „gellen Schrei nach Brot“, sowie das wohl antichristlich gemeinte Gedicht „Tragische Erscheinung“. Einem in der Wüste verschmachtenden Volke erscheint ein am Zeigefinger Verblutender: „So kommt doch, trinkt! Für euch verblut' ich mich! Doch jenes (schöne!) Mädchen sprach, indes er hinlosch: Sie brauchen Wasser.“ Judas überführt schon 1891 „Jesus in Gethsemane“. „Protest“ und „Abschied“ fordern einen „neuen Heiland“ für die „große Lüge“ des alten. „Ein Wahnbild gläubisch anzustarren — steht eurer fetten Tugend gut; — nur laßt den auf Erlösung harren, — der weiß, wie weh der Hunger tut.“

Was dem naturalistischen Lyriker endlich den Einfluß auf seine Zeit sicherte, ist seine frühe, ihm gleich durch Nietzsche vermittelte Hinneigung zum Symbolismus (s. u. S. 627).

Schon 1891 offenbart ihm das echt naturalistische „Sinnbild“ eines Spinnennetzes über einem Krug Wasser seine Aufgabe als „Künstler — auch des Gemeinen, doch nur wie es das Reine umstrickt“. Im „Schneeglöckchen“, im „Nebel und Schatten“, in „Narzissen“, im „Vogel Wandelbar“ findet er früh naive und phantastische Sinnbilder seines Begehrens, seiner Besorgnisse, „heißen, bleichen“ Lüste, seines ganzen „spott- und trost“bedürftigen Ich. Die Kiefer als „Harfe“, die „knarrende Kiefer“ im „Bergpsalm“, der Kiefernforst im Sturm als „Wiegenlied an seinen Sohn“ und ähnliches lassen nicht vergessen, daß wir es mit einem märkischen Förstersohn zu tun haben. Denn sonst ist kein sogenannter „idealistischer Dichter“ je freigebiger mit kahlen Begriffen gewesen als dieser naturalistische Lyriker: „Dunkelheiten“, „Wirklichkeiten“, „Unendlichkeiten“, „Einsamkeiten“, „Sehnsüchte“, „Urgemeinsames“, „Ewigeinsames“, „grenzenlos Alleines“, „das Gewohnte wird sonderbarer“, „plötzlich stehst du überwältigt“ und so fort. Darum liebt er die Allegorie, teils ausgeführt wie im „Traum“ von der „Wahrheit“ mit den „steinernen Augen“, oder vorübergehend wie (in „Zwei Menschen“, Röm. 2, 28) „da gebiert die Erde im stillen wohl ihr Empfinden — und nimmt ihre Träume und gibt sie

den Wellen, den Winden". Drum gibt es bei ihm soviel „klagende Herzen", „singende Seelen" und dergleichen und soviel Gegensätze: „Vergißmeinnicht in einer Waffenschmiede — Was haben die hier zu tun?" ... „Zwischen Eis und Stein — reines Herz, nun lausche" ... „Gift und Geifer tropft in meinen Fluß" ... Und über dem allem die „verstehende Unverständlichkeit", und das stete Weisen in die Wolken, oder Dünste, Rauch und Qualm.

Dem entspricht Dehmels Form. Neben der „abgedroschenen" Reimstrophe für die damaligen naturalistischen „Rezensenten" („Wir sollten Herz und Schmerz nicht reimen — und Glück und Blick macht noch mehr Pein" ...), die Dehmels Überbrunst und Übersitte mit mehr Anziehung und Klangreiz zu erfüllen versteht, als sonst diese Zeit dafür übrig hat, stehen nicht bloß die ihr ausschließlich angelegenen „freien Rhythmen", sondern nackte Prosa für poetische Aussprachen. Gelegentlich gestattet er sich von der wagnerianischen Seite her onomatopoetische Klangspielereien, die der Berliner „Kladderadatsch" — nur als wirksamen Beitrag für seinen Dichterruhm! — veröffentlichen konnte: „Walle hei! Sonne hüh! — ein Geglüh — dagloni, gleia, glüh lala."

Mit Dehmel gleichzeitig trat (1891) hervor der hannoversche Buchhändler Franz Evers (geb. 1871), ähnlich gerichtet („Sprüche aus der Höhe", „Paradiese", „Der Halbgott", „Sonnensöhne"), auch dramatisch („Das große Leben", „Dramatische Chöre") bis auf das Geschlechtliche („Eva, eine Überwindung"!) und „deutsche Lieder" („Die Psalmen", „Hohelieder", „Königslieder"). An Dehmel und Baudelaire (s. u. S. 628), den er herausgab, schließt sich bereits zeitlich an der ursprüngliche Buchdrucker aus Minden Max Bruns (geb. 1876), „Der tolle Spielmann" (1895), mit „Andachten, fünf Büchern des Werdens": I. „Lenz, ein Buch der Kraft und Schönheit", II. „Wir Narren", III. „Zwei-Einheit", IV. „Verklärungen", V. „Himmelfahrt". Auf „Wahn vom Wesen des Menschen" kommt er heraus. Von Dehmel ab mindestens führt „auf vielen Wegen" (1897) der nach seinem frühen Tode (1914) zeitweise gefeierte Münchner Künstlerssohn Christian Morgenstern (1871—1914) in der Phantasie („In Phantas Schloß" 1895), den sozialen Gefühlen („Ich und die Welt", „Einkehr"), auch in der Selbstironie („Galgenlieder" 1905, schon 1896 ein „Horatius travestitus") und „Melancholie" (1906).

Diese versinnbildlicht er gespenstisch im „Vöglein Schwermut", legt sie beim „Abendläuten" „in deine langen Wellen, tiefe Glocke", sieht sie im neblichten „Novembertag", ahnt durch sie „auf dem Strome moderner Ziellosigkeit, wie weit sich von Menschen — sein Leben verlor", und sucht („Friede") wieder des „Friedens süße Harmonie", wenn er „des Herdrauchs fromme Kreise schaut". „Den Blick" einer armen Nähterin in der Mansarde gegenüber „fühlt er", ohne das Auge zu sehen, „den zehrenden Blick — auf die Dächer — die Wolken — die Ewigkeit". Vornehmlich steckt in dem Dichter ein Sprachkobold, der unablässig groteske Umdeutungen und Beziehungen der Worte ausschüttet: Nähe Näherin; Werwolf Weswolf usf.; Igel Agel; Gimaleins; Gugeln usf. („Palmström", „Palma Kunkel"). Die Dehmelsche Richtung in der Lyrik bewährte sich nicht lediglich in schrankenloser geschlechtlicher Entblößung, gerade bei Frauen in der lustmystischen Verbindung mit christlichen Passionsvorstellungen: Marie Madeleine (geb. 1881, verheiratete Baronin von Puttkamer): „An der Liebe Narrenseil"; Marie Eichhorn-Fischer: „Dolorosa", „Confirmo te chrysmate".

Ganz in Nietzscheschen Panegoismus (Allichsucht) aufgelöst, findet sich diese auf das Weltgeheimnis eingestellte trunkene Lüsternheit bei dem Heidelberger Juristen Alfred Mombert (geboren 1872), dem „Glühenden" (1896), der „Schöpfung", „Denken", „Blüte des Chaos", „Sonnengeist" bis zum urchristlich-ketzerischen (gnostischen) „Aon dem Weltgesuchten" (1907) auf diese Weise in „kosmische Lyrik" umsetzte. Mehr auf das Irdische übertrug sie zuletzt auch im Drama („Die Spielereien einer Kaiserin" — Katharina II. — 1910) und in „Asiatischen", „Japanischen Novellen" 1910/1911, der viel reisende Würzburger Max Dauthendey (geb. 1867, gest. 1916 interniert auf Java).

Er ist in unsichtbarer Strahlung: „Der Ultraviolette" (1893), der sich ebenso leicht ins Weltmeer wie in seine „einzig kleinen Muscheln" versetzt, an Wolken und Winden „seine Lust nicht lassen kann"; in Jultrosen und Nachtigallen und Regen, in Blumensträußen, Maihölzergerüchen, schlafenden Lerchen, singenden Grillen „Reliquien" fand und als „unbewußt singende Geige" sein „Singsangbuch" (1907) vermehrte. „Wenn wir lieben, sind wir zeitlos ... werden wie die Gottheit groß ... untergehend und bestehend Schoß im Schoß."

Der Wiener Hermann Bahr (s. o. S. 604) hatte schon 1891 „die Überwindung des Naturalismus" gepredigt, in der Münchner

„Gesellschaft" forderte sie auch Dehmel gleich 1892. Hier zeigte sich wieder einmal in Deutschland eine Pariser Mode gleich bei ihrem Auftreten an ihrem Ausgangspunkt von einer neuen gegenteiligen überholt. In Paris war Ende der achtziger Jahre auf der Kleinbühne (dem Grand-Guignol) und in der Lyrik der Bohémiens der Symbolismus (vgl. Bd. I, S. 32) modern geworden, wie er in der naturalistischen Malerei (eines van Gogh u. a.) bevorzugt wurde. Die alten symbolischen Tiere (vgl. Bd. I, S. 46) begegnen jetzt wieder in Kunst und Dichtung — so der Panther, das Einhorn (bei Rilke, s. u., Neue Gedichte I, 37 ff.). Die alten symbolischen Farben (vgl. o. S. 233) drängen sich wieder stark eindeutig auf (s. etwa bei Hofmannsthal „Erlebnis", Gedichte und kleine Dramen S. 5) und vertreten selbstherrlich die wirklichen: „blaue Bäume", „grüne Bucht", „roter Fluß". Es ist das nun wieder die künstlerische Richtung, welche die äußere Wirklichkeitsabschilderung gerade zugunsten dessen, was sie innerlich — als Sinnbild, „Symbol" — vorstellig machen will, selbstherrlich vernachlässigt, ja nach Belieben vergewaltigt. Sie übertreibt oder unterdrückt je nach Befund, was ihr zusagt oder widerstrebt, ein Mensch ist ihr „ganz Haar", der andere „ganz Auge" oder Linie (Haltung). Hier reizt sie nur ein Mangel, etwa die Blindheit ohne Führer (bei Maeterlinck, sich selbst schildernd bei Rilke), dort ein Übermaß, zum Beispiel der „tierischen" Wildheit in einem jungen Mädchen, immer der Gegensatz (Hofmannsthals „Elektra", s. u. S. 631). Die besondere Hinneigung zu eigentümlichen, unnatürlichen und krankhaften Seelenzuständen, ganz besonders natürlich auch hier des Geschlechtslebens, erklärt sich hieraus zu seinen widerspruchsvollen Gestaltungen, wie der wollüstigen Grausamkeit des sogenannten Sadismus (nach dem Marquis de Sade, s. o. S. 584).

Besonders verhängnisvoll wirkte hier der unglücklich begabte Engländer Oskar Wilde durch einen Skandalprozeß und den Theatererfolg seiner ganz sadistisch aufgefaßten „Salome". Noch mehr als der roh unruhige, überhastete Naturalismus ist der „verbohrte" Symbolismus auf Nervosität, Hysterie und ihre Zustände eingerichtet. Die „Ideenflucht" des Toren führt in die ihm gemäße Welt. Der Zusammenhang braucht nur angedeutet, ja

darf ganz aufgehoben werden, wenn die Seele des Dichtenden Sprünge macht. Der innere Sinn, von dem die Worte nur ein Bild geben sollen, ist alles; die Natur, die das Bild leiht, Nebensache. Im Gegensatz zur rohen Unform des den Natureindruck rasch abschreibenden Naturalismus wird ihre überkünstliche Gestaltung in Sprache und Vers (bis auf die Vokale!) jetzt wieder Hauptsache. Pocht dort die Halbbildung, so hier die Über- und Verbildung auf ihr Recht. Diese Jünglinge, meist sehr reich und gepflegt in ihrem Auftreten, fühlen sich als künstlerische Weltempfinder und -genießer: als „Ästheten“. Einwürfen irgendwelcher sachlichen Art, gar von der überall nur Spott und Hohn herausfordernden Seite staatlicher, familiär sittlicher Zwecke und Ziele, stellen sie die kühl vornehme französische Abfertigung entgegen: „L'art pour l'art.“ Die Kunst ist — nur (?) — für die Kunst da! Daher „Artisten“!

Jene Gruppe unverständlich „Stimmung und Form“ tönender Lyriker in Paris — als „Neutöner“ fühlen sie sich in Deutschland: Mallarmé, der Sonettist des Ekels und Schmutzes; der Weltreisende Arthur Rimbaud, 1907 ins Deutsche übersetzt; der in modern naturwissenschaftlichen Fachausdrücken schwelgende René Ghil, hauptsächlich aber für Deutschland der zugleich die Bühne erobernde Belgier Maurice Maeterlinck. Sie geht auf die spöttisch so genannten „Parnaß-Bewohner“, „Parnassiens“ der sechziger Jahre zurück. Aber sie ist inzwischen völlig erfüllt von den künstlichen morphinistischen Nervenzerrüttungen („névroses“), die sich zuerst bei dem (1867) im Irrenhaus verstorbenen Pariser Dichter der „Blüten des Bösen“ (Fleurs du mal 1857) zeigten: Charles Baudelaire, dem ersten Einführer des wahlverwandten amerikanischen Poeten eisig grauser Phantastik, Edgar Allan Poe (1809 bis 1849). Der (o. S. 604) genannte Paul Verlaine hat ihre Dichtungslehre (art poétique in der Sammlung „Jadis et naguère“) dahin bestimmt, daß die Poesie in bloßen Klang- und Farbenzusammenstellungen („nuances“) mit Malerei und Musik wetteifern solle. Der Flame Emil Verhaeren, der lyrische, gestaltenfrohe Zola, macht das neue mechanisierte Leben zu seinem Herrschaftsbereich.

Die erste deutsche Vertretung der so entstehenden neuen Dichterschule sind 1892 die in München zunächst im vertrauten Kreise erscheinenden „Blätter für die Kunst“. Dann gesellte sich (1894) in Berlin der „Pan“ hinzu. Wie diese Zeitschrift Bierbaums, s. o. S. 578, später Flaischlens, o. S. 611, in ihrem griechischen Titel wieder den Hinblick auf das Antik-Klassische zuließ, so (1899) „Die Insel“ Bierbaums mit dem Ästheten W. Alfr. Heymel durch das Zurückgehen auf ältere Literatur, Märchenhaftes, Abenteuerliches, als besten Ausweis der Zusammenhangslosigkeit des Symbolismus, den auf die Romantik. In Hölderlin, dessen „Hyperion“ (1908—1910) auch Patenstelle bei einer derartigen Zeitschrift vertreten mußte, einigte sich schließlich die naturalistische Überspannung der Geister. Auch der Name „Charon“, der antike Totenfährmann, begegnet als Zeitschriftentitel (1904). Man hört daher denn auch bald von „Neuromantikern“ und „Neuklassikern“ reden, Dichter und ihre „Schulen“ sich so bezeichnen, ohne den Naturalismus im Grunde aufzugeben. Paul Nikolaus C o s s m a n n gründete 1903 bald mit Unterstützung von Josef H o f m i l l e r die neue literarisch sachliche Zeitschrift „Süddeutsche Monatshefte“.

Die Münchner Blätter, die offen (in ihrer Schreibweise:) „in gegensatz stehen“ wollten „zu jener (nach drei Jahren!) verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang“ (das heißt dem Naturalismus!), umschreiben das l'art pour l'art als „die Geistige Kunst auf grund der neuen fühlweise und mache“. Auch als „Wortkunst“ schlechthin wird diese „Geistige“ („dem Leben fernstehende“) Kunst (ihre Poesie) bezeichnet. Mit geradezu hohenpriesterlicher Würde vertritt sie, in Berlin, München, zuletzt Heidelberg, vor einem ebenso kleinen wie überschwenglichen Kreise von Verehrern der in ihm zunächst (1890) auch nur mit Ausschluß der Öffentlichkeit in „Hymnen“ dichterisch auftretende S t e f a n G e o r g e (vom Rhein, geb. 1868).

Auch hier (wie oben S. 626) das „Kosmische“ des Weltichs, das in ihm enthalten sein soll! „Ich kenne keinen Lyriker“, urteilt einer aus dieser Gemeinde, der Philosoph Georg Simmel, „der in so ausschließlichem Sinne nur aus sich heraus lebte, und der es so zwingend fühlbar machte,

daß alles objektive Sein, in sein Werk hineingenommen, nur die verteilten Rollen sind, in denen seine Seele sich selbst spielt." Aus Heidelberg ist das ihn erhebende Buch jüngstens (1921) ausgegangen. Dieser Glaube wird gestärkt durch die seine „Herde" nicht eben schonende Haltung des Dichters (das „Lämmerlied"!) und eine mit Kostbarkeiten beschwerte, weit ausholende unflügge Sprache, die immer wieder auf ihn hinausführt. Er dichtet von einem Vogel auf einsamer Edelsteininsel, „der, wenn am Boden fußend (so!), mit seinem Schnabel hoher Stämme Krone zerpflücken konnte...." Beim Nahen der Menschen „verscheidet er mit gedämpften Schmerzenslauten". Erinnert der Dichter schon hierin an Philipp von Zesen im 17. Jahrhundert, so noch mehr in seinen Schreibschrullen, den einsiedlerisch-orientalisch-kostbar-schäferlich-totgesagt-parkartigen Hintergründen seiner Poesie (bis 1900). „Pilgerfahrten", „Algabal" (das ist El Gabal, Heliogabal, der orientalische wüste Lustknabe auf dem römischen Kaiserthrone als Erbauer seines Tempels!), „Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten", „Das Jahr der Seele", „Der Teppich des Lebens", „Die Lieder von Traum und Tod"; (seitdem:) „Tage und Taten", „Maximin ein Gedenkbuch", „Der siebente Ring". Wie bei Zesen ein ungreifbarer weiblicher Engel, die überliebliche Rosamunde, im Mittelpunkt seines Dichtens und Denkens (an „Rosenlieb", „Rosenmohnd" u. ä.) steht, so bei George seit seinem ersten Werke ein männlicher. Er bleibt bei ihm ebenso ungreifbar, auch wenn er feste Wirklichkeitsgestalten annimmt, wenn er, als „Einsiedel", ihn, den Sohn, schweren Herzens in den Krieg sendet, als „Waffengefährte" mit ihm die Klinge mißt, ihn als „im Sieg gefallen" beklagt oder für ihn als „Saitenspieler" „mit allen Knaben verschwiegen duldend schwärmt", ihm unter dem Namen jenes thrazischen Prätorianerriesenkaisers Gedenkbücher widmet. Er spiegelt sich daher am liebsten in Shakespeares Sonetten der Männerfreundschaft und besser, als im ausgewählten Dante, dessen Sinn er schon aus diesem Grunde oft verfehlen muß, in Baudelaires (s. o. S. 628) „Blumen des Bösen".

Der andere Stern der „Blätter für die Kunst", als „Mitbegründer des neuen lyrischen Kultus von geheimnisvollem Rhythmus durchfluteter Verse" (wie er sich selbst bezeichnet), war der aus Wiener Geldadelskreisen stammende Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874); ein wiederum allzu fließend elegantes Form- und Einfühlungstalent, das heute Brentanosche und Eichendorffsche Verse in kunstvollen Strophen weiterdichtet („Reiselied"), morgen in d'Annunzios wollüstiger Rhetorik schwelgt,

durchaus auf Maeterlincks Symbolismus fußt, dann wieder Sophokles („Elektra") und Euripides („Alkestis") naturalistisch „modernisiert" („Ödipus und die Sphinx"), um (1912) beim mittelalterlichen Mysterienspiel („Jedermann"; „Vom Tode des reichen Mannes") und 1920 sogar bei Calderon (La Dama Duende, „Dame Kobold") zu enden.

Bezeichnend für die „neue fühlweise und mache" erscheint hier die Wirklichkeitsfremdheit, mit der anfangs der neunziger Jahre der kaum zwanzigjährige Hofmannsthal mit zwei Todesdramen vor die Öffentlichkeit trat; deren eines („Der Tod des Tizian") die Summe eines reich angewandten Lebens (von den Schülern des venezianischen Meisters) ziehen läßt, während im andern („Der Tor und der Tod") „dem Toren" Claudio vor seinem Ende zum Bewußtsein gebracht wird, daß er sein Leben „nicht recht genossen habe". Auf drängt sich sofort des Dichters Vorliebe für den heißen farbigen Süden, zumal den alten österreichischen Vorort in Italien, Venedig („Der Abenteurer und die Sängerin", „Das — vor den Spaniern 1618 — gerettete Venedig" nach dem Drama von Otway, Venice preserved 1685). Hier drängt sich das zusammen, was den Dichter kennzeichnet: die glühende Sonne, die „über Vergänglichkeit" untergeht, die Lebensgier erschöpfter geistiger Genüßlinge und besonders entscheidend für ihn — die plötzlichen Entladungen der grausen Spannungen des verfeinerten geheimen Lebenskampfes („Die Hochzeit der Sobeide"). Den Musiker, dem „das Perverse lag", und der diese „Dramatik" auf die Opernbühne verpflanzte, fand Hofmannsthal in dem erfolgreichen Vertoner der Wildeschen „Salome", dem Münchner Richard Strauß mit seinen barock-antiken Textbüchern „Rosenkavalier" (1911), „Ariadne auf Naxos" (1910), letztere in Verbindung mit Molières „Bürger als Edelmann"; „Die Frau ohne Schatten".

Hatte der Naturalismus mehr dem kühlverständig-sachlichen Sinn der Norddeutschen entsprochen, so warb der Symbolismus vornehmlich im Süden, wo zu älterer, mehr im Gefühlsleben wurzelnder künstlerischer Gewöhnung sich die weiter und tiefer reichenden Einflüsse des durchaus sinnbildlichen katholischen Kirchenwesens gesellen. Seit 1893 beteiligt sich ein Wiener Ministerialbeamter R i c h a r d S c h a u k a l (geb. 1874 zu Brünn) sehr häufig in sprechenden Büchertiteln an der neuen Literatur: Lyrisch („Meine Gärten", „Tristia, Gedichte", „Tage und Träume", „Sehnsucht"), novellistisch („Von Tod zu Tode", „Großmutter, ein Buch von Tod und Leben", „Kapellmeister Kreisler" vgl. o. S. 250, „Eros Thana-

tos", „Schlemihle" vgl. o. S. 254), auch leicht selbstbiographisch („Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten"). Er hat ihr auch (1907) „drei Gespräche" im Geiste des Ästhetentums gewidmet. Mit dem Bilde des Todes wird, wie man sieht, in diesen Kreisen gern gespielt. Ein Dichter, der anfangs der neunziger Jahre mit Baudelaireschen lyrischen „Neurotika" (Nervenreizern), „Sensationen" begann, um mit Schnitzlerschem (s. o. S. 605) „Gelächter" im Theater der „Zimmerherrn" und „ledigen Leute" aufzugehen, war Felix Dörmann (Felix Biedermann, geb. 1870). Seit den neunziger Jahren übt „Die Fackel", ein kleines Wochenblatt von dem Böhmen Karl Kraus (geb. 1874), unwillkommene ätzende Kritik an den Zuständen des Wiener Lebens und der Wiener Gesellschaft.

Den österreichischen George schien anfangs (seit 1894) der Prager Rainer Maria Rilke (geb. 1875) spielen zu wollen (bis 1900: „Larenopfer", „Traumgekrönt", „Advent", „Mir zur Feier"). Später scheint der künstlerische Verkehr mit der öfters in diese Literatur hineinspielenden norddeutschen Freilichtmalerkolonie der „Worpsweder" und in Paris mit dem Abgott der impressionistischen Bildhauerei „Auguste Rodin", über die er schrieb, ihn gegensätzlich beeinflußt zu haben. Seit 1902 erschienen von ihm „Das Buch der Bilder", „Das Stundenbuch", „Neue Gedichte" I, II, „Die Weise von Liebe und Tod des Kornetts Christoph Rilke" 1907, „Requiem", „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" 1909. In der Tat war die sich selbst bespiegelnde, kostbar tuende Spießbürgerlichkeit, auf die das „Artistentum des Alltäglichen" eines Peter Altenberg (eigentlich Richard Engländer, geb. 1859) u. a. in Wien hinauslief („Wie ich es sehe" 1896, „Was der Tag mir zuträgt" 1900, „Bilderbögen des kleinen Lebens" 1908), geeignet, als unfreiwillig gelungenes komisches Zerrbild von der Mode abzuschrecken. Triestiner ist Theodor Däubler (geb. 1876), der 1910 die drei mächtigen Quartbände der „Florentiner Ausgabe" des „Nordlicht" drucken ließ mit dem Vermerk, daß sie nur in siebenhundert Exemplaren „hergestellt sei und nicht wieder aufgelegt werden würde".

Der erste Band „Das Mittelmeer", der zweite „Die Sahara" („Das Kataklysma"), der dritte „Pan, Orphisches Intermezzo" bringen in wechselnden Rhythmen die Kulturgeschichte Roms und Italiens; ein wüstes orientalisches und tropisches Durcheinander von Totentänzen, Wollust-

szenen, Hexengrauen, Verbrennen; Orpheus als Sehnsuchtsmusikant die ganze Natur aufwirbelnd: „Jetzt erwischt des Satans Base — Rasch den drallsten Wolkengnom, — Schwubbs da reißt die ganze Blase — Einen Papst in ihren Strom.“ „Autobiographische Fragmente“ (1915), „Wir wollen nicht verweilen“ führen vom Triester Schwesterchen über Italien nach Paris. „Allzuheimisch fühlte ich mich in Frankreich“, Van Gogh, Mallarmé, Verlaine usf., Ausblick auf die „Auferstehung des Fleisches“ in den Spelunken von Paris. „Der sternenhelle Weg“ (1915) weist nach den „Indern“ und dem „Sirius“, dem Gestirn der Ruhe. „Hesperion, eine Symphonie“ (1915) wird erklärt durch das „Lucidarium in arte musicae des Ricciotto Canudo aus Gioja del Colle“ (1917): „Wir waren Freunde geworden, als von dir zum ersten Male das Wort Nietzsche ausgesprochen wurde, derart glänzten deine Augen.“ Ein verzückter Abriß der Musikgeschichte endet bei Wagner, der „Erfüllung des großen Gewitters des Deutschtums im 19. Jahrhundert, auch seinem Scheitern“. Parsifal ist der „homo novus“, „nicht der Sohn, sondern die Gemeinschaft der Heiligen“.

Am weitesten ging in dieser Richtung der jung ertrunkene Schlesier Georg Heym (1887—1912). Der Schmutz und das Elend der Großstadt, das Grauen und die scheußliche Lust des Todes der Menschheit, die Qualen des Krieges werden von ihm trostlos grell abgezeichnet ohne Ablehnung, selten nur bei der Großstadt mit Verwerfung.

In Otto zur Linde (geb. 1873 in Essen) und Rudolf Pannwitz (geb. in Crossen), den Herausgebern des „Charon“ (S. 629), haben die Holzschen Anregungen (S. 591) zu ganz entgegengesetzten Zielen geführt. Der „phonetische Rhythmus“ trägt die Eigenbewegung der Vorstellungen und wird Expressionismus (S. 645). Der Westfale Karl Röttger (geb. 1877) und der Berliner Professorssohn Rudolf Paulsen (geb. 1883) traten zu ihnen und begründeten eine literarische Lebensgemeinschaft, an der auch ihre Frauen teilnahmen. Zur Linde hat gegen „Arno Holz und der Charon“ geschrieben, „Die Kugel“, eine Versphilosophie, gegeben (1909) und 1910 Gesammelte Werke in 5 Bänden erscheinen lassen (I. „Thule-Traumland“ usf.). Karl Röttger, jetzt in Düsseldorf, begann 1901 „Für stille Menschen“, 1909 „Wenn deine Seele einfach wird“, „Legenden“ (1912 bis 1920) und ist auch auf die Bühne gekommen („Haß oder das ver-

funkene Bild des Christ" 1913). Pannwitz in Nürnberg, ein fruchtbarer Schriftsteller, hat episch „Prometheus", „Psyche" und „Dionysische Tragödien" geschrieben und 1919 seine „Mythen" (9 Bände) veröffentlicht. Paulsen dichtete „Töne der stillen Erinnerung und der Leidenschaft zum Kommenden" u. a. und ist der charontische Kritiker.

Naiver gibt sich die altösterreichische Naturgefühlsdichtung wieder musikalisch bei Hans Müller (geb. 1882 in Brünn; „Die lockende Geige" 1904, „Rosenlaute" 1909), und Franz Karl Ginzkey (geb. 1871 in Pola in Illyrien; „Das heimliche Läuten" 1906); bei ersterem auch auf der Bühne („Das — Heil — Wunder des Beatus" 1910, „Könige" Friedrich von Österreich und Ludwig von Bayern 1915, noch vom damaligen Deutschen Kaiser ausgezeichnet), bei letzterem im Roman („Jakobus und die Frauen" 1908, „Der von der Vogelweide", „Der Gaukler von Bologna" 1910) und in „Kriegsliedern" („Aus der Front in Tirol" 1916).

Das materiellen Lohn verheißende Theater hat auch bei den Symbolisten bald die Lyrik überwuchert, wie bei den Naturalisten die Erzählung. So hatte schon 1900 der Vorgang von Hofmannsthals „Theater in Versen" einen Wiener Seelenstimmungsnovellisten Richard Beer-Hofmann (geb. 1866) auf die Bühne gezogen („Der Tod Georgs") und ihm 1905 gleichzeitig mit dessen altenglischer Tragödie den Erfolg des Jahres beschieden.

Beers „Graf von Charolais" bringt nach des spanisch-barocken Philipp Massinger (gest. 1638) „Verhängnisvoller Mitgift" („The fatal dowry") eine schaurige Verführungsgeschichte auf die Bretter, die hauptsächlich durch ihre unwahrscheinlichen Brunsteffekte wirkte. „Jaakobs Traum" (1918) ist ein Drama der biblischen Deutung der Geschicke Israels. Der Westfale Franz Dülberg (geb. 1873) hat von 1905 an die Dramen „König Schrei", „Das Korallenkettlein", „Cardenio", „Karinta von Orrlanden" und „Schellenkönig Kaspar" geschrieben; auch über Stefan George.

Zu gleicher Zeit und in dem gleichen Geschmack wandelte sich der Stuttgarter Fabrikantensohn Karl Gustav Vollmöller (geb. 1878) von dem Lyriker der „Blätter für die Kunst" („Parzival"romanzen, „Die frühen Gärten" 1903) zu

dem Dramatiker der Wunder des Liebeswahnsinns („Katharine Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber", zur Zeit Mazarins in Paris, „Assis, Fitne und Sumurud", ein persischer Prinz mit zwei Liebhaberinnen). Der verhalf ihm mit einem derartigen Madonnen-„Mirakel" — einer Nonne! — zum größten Filmerfolg der Zeit des Kriegsausbruchs. Er übersetzte ferner aus dem Italienischen den wahlverwandten d'Annunzio und vergriff sich dabei wenigstens nicht durch Modernisierungen an den griechischen Tragikern, wie sein Wiener Vorbild (s. o. S. 631). Mehr mystisch verschwommen ist in gleichem Sinne der „Wortkünstler" Eduard Stucken (geb. 1865 in Moskau) in seinen Gralsdramen „Gawan", „Lanval" und „Lanzelot" (seit 1902). Den größten Erfolg erzielte der Symbolismus auf dem Theater 1908 mit dem Tristandrama „Tantris der Narr", den Isolde nicht wiederkennt, des Graudenzers Ernst Hardt (geb. 1876), dem der einer ähnlich gerichteten „Gudrun" (1911) nicht gleichkam.

Am entschlossensten befreite sich Wilhelm von Scholz (geb. 1874 in Berlin als Sohn des Bismarckischen Finanzministers) unter den symbolistischen Lyrikern („Frühlingsfahrt" 1896, „Der Spiegel", worin die ihn kennzeichnenden Nachtgedichte und „Herbstburg", zuerst 1902, „Neue Gedichte" 1912), die als solche auf die Bühne strebten („Mein Fürst", „Der Besiegte" 1898, „Der Gast" 1900, 2. Auflage 1919), von der Nachahmung Maeterlincks. Seine Wanderbücher gingen von der Bodenseelandschaft aus, in der er aufgewachsen ist, und erweiterten sich zu Deutschland und seinen angrenzenden Teilen (Reise und Einkehr; Städte und Schlösser). Novellen „Die Beichte" (1919) sind mehr skizzenhaft. Nach aufschlußreichen „Gedanken zum Drama" (1904) hat er die dichterische Erhebung auf der Bühne nicht mehr in äußerlichen Form- und Sinnkünsteleien bei innerer Gewöhnlichkeit gesucht, sondern nach dieser Seite höchstens noch in der, der Zeit am wenigsten gemäßen Entfernung vom Tage und Orte.

Seitdem behandeln seine Dramen wieder menschliche Stoffe: „Der Jude von Konstanz" (1905), die Tragik des getauften Juden (Arztes), in dessen Christentum „kein Falsch ist", im Mittelalter; in „Meroe" (1906) die des Gegensatzes zwischen Vater und Sohn auf dem Throne; „Vertauschte Seelen", „die Komödie der Auf-

erstehungen" in der Beleuchtung moderner Todesgrübelei („Die Feinde", Schauspiel; „Gefährliche Liebe" mit der französischen Revolution; „Doppelkopf", Groteske; „Das Herzwunder", ein Mysterium zwischen Mönch und Dirne). Der Dichter leitet das Stuttgarter Landestheater. „Der Wettlauf mit dem Schatten" versucht das lebendige Eingreifen einer Phantasiegestalt des Dichters in seine Handlung durchzuführen. Er tötet sich, und am Schlusse ertönen die Worte „Dirne!" und „Mörder!" zwischen dem Dichter und seiner Frau.

Gegen den Naturalismus wendeten sich im neuen Jahrhundert nach anfänglichem wildem Mitlaufen der Harzer Bergmannssohn Paul Ernst (geb. 1866; Bekenntnisroman: „Der schmale Weg zum Glück" 1903), der in Untersuchungen über den „Weg zur Form" (1905) die schlichte Tatsächlichkeit der „Altitalienischen Novellen" (solche 1902, „Der Tod des Cosimo" 1912, „Spitzbubengeschichten" 1920, Vorrede 1916: „Das letzte Wesen der bürgerlichen Gesellschaft besteht darin, daß Lustspielfiguren Tragödien erleben" anstrebte, worin sich doch der ganze seelische und Ideengehalt des Stoffes ausdrücken soll (im Drama: Schillers Demetrius, antik gewendet); ferner der ostpreußische Eiferjude („Die Entstehung des Christentums" — aus menschenfresserischen Mahlen 1910) Samuel Lublinski (1868—1910), dessen „Bilanz der Moderne" (1904) die Verheißungen ihres grimmen Spotttitels ebensowenig hält wie seine „Imperatoren"dramen („Hannibal", „Peter von Rußland").

Wie hier überall Hebbel im Hintergrund steht, so O. Ludwigs „Shakespearemanier" (s. o. S. 374) in des Ruhrländers Herbert Eulenberg (geb. 1876) venezianischen („Dogenglück" 1898), märchenhaften („Ritter Blaubart" 1905), biblischen („Simson"), antiken („Kassandra") und modernen Dramen („Anna Walewska" [Wassilewna] 1898, „Belinde" 1912). Ernste Schwänke 1913. Auch lyrisch („Deutsche Sonette") und novellistisch („Du darfst ehebrechen", 1919 „Der Bankerott Europas") ist er tätig. Gegen den Krieg „Das Ende der Marienburg" 1918. Auf die Romantik gerichtet erscheint schon in äußerlich naturalistischen Anfängen (1901: „Mutter Landstraße" des hinausgetriebenen Bauernsohnes) die Dramatik Wilhelm Schmidtbonns, der schon im Namen

seine Heimat andeutet (geb. 1876); am erfolgreichsten im Doppelgatten, dem romantischen „Grafen von Gleichen" (1908), am selbstbewußtesten, mit Homers Musenanruf wetteifernd, im „Zorn des Achilles" (1909), am entschiedensten in Legendendramen („Der verlorene Sohn" 1912, „Der Wunderbaum" 1914, „Die Passion" 1919). Das antike Drama bevorzugt neben Operndichtung und Legenden („Von dieser und jener Welt" 1916) der Schlesier Eberhard König (geb. 1871): Klytaimnestra 1901, Teukros 1905, Alkestis 1910, als mythologisches Schelmenspiel nach Wilamowitz-Moellendorff. Den Tiroler Heldensänger der Zeit Andreas Hofers schildert „Fridolin Einsam, die Geschichte einer Jugend" (1917). Neben vaterländischen Spielen („Albrecht der Bär" 1911, „Stein" 1907) hat König (1919/1920) in der Trilogie über Dietrich von Bern (Sibich, Herrat, Rabenschlacht, vgl. Bd. I, S. 219 f.) in dem geprüften Helden ein Vorbild des deutschen Volkes aufgestellt.

Das „Abflauen der Moderne", um in der ihr eigenen literarischen Börsensprache zu reden, begünstigte den Wiedereintritt der geschichtlichen Dichtungsmächte in die Zeitliteratur. Ganz besonders war es in Auflehnung gegen ihre Ablehnung, Verflüchtigung oder Vermorschung der Form gerade die antike Formstrenge und die musikalische Formeinfalt, die unter der lyrischen Führung Hölderlins und des alten, zumal des deutschen Volkslieds (s. Bd. I, S. 319 ff.) die Jugend anzuziehen schien.

Solche Lyriker sind der Westpreuße Thassilo von Scheffer (geb. 1873), der mit den Gedichtbänden „Stufen" (1896) und „Eleusinien" (1898) auftrat und den Homer übersetzt hat; ferner der Bremer Inselleiter Rudolf Alexander Schröder (geb. 1878), der in strömenden Hexametern und Sonettenfülle („An Belinde" 1902) schwelgt, und bei dem gleichfalls der Titel „Elysium" (1905) für Totenklagen und als Gesamtausgabe (1912) nach dieser Richtung weist. Auch seine „Kriegsgedichte" sind „deutsche Oden" (1914). Ein schlicht kindlicher Geist mit dem Einschlag eines eigentümlichen Volkstums, den der Verfasser als Schüler längere Zeit beobachten konnte, war der leider früh (1911) verstorbene Tilsiter mit dem echt litauischen Namen

(A.) Kurt Mickoleit, durch Buchstabenumstellung und -streichung A. K. T. Tielo (geb. 1874). Schon seine erste Veröffentlichung war dem Tode gewidmet: „Thanatos" (1905), dann im Todesjahre: „Klänge aus Litauen" und „Aus der Jugendzeit". Ein alemannischer Bauernstudent war der nach seinem Tode (1908) durch R. Woerners Herausgabe seines Nachlasses bekannt gewordene und sogar auf die Bühnen gelangte Emil Gött („Schwarzkünstler", Hans-Sachsischer Schwank, „Edelwild", Tragödie aus Tausendundeine Nacht). Gedichte, Sprüche, Tagebücher u. ä. in Form und Geiste Nietzsches, ferner ein dramatisches Bruchstück „Fortunatas (der Beglückten) Biß" überliefern seine Bekenntnisse, Unbefriedigungen und Sehnsüchte. Mehr nach der sozialromantischen Seite scheinen zu neigen die Süddeutschen Wilh. Langewiesche aus Barmen („Planegg" 1904, „Und wollen des Sommers warten" 1907), Emanuel von Bodman (geb. 1874, „Erde" 1896) und Alexander von Bernus (geb. 1880, „Maria im Rosenhag"), ferner der in München lebende, als lyrischer Sammler besonders „vom großen Kriege" (1914 f.) verdiente Will Vesper (geb. 1882 in Barmen): „Der Segen" 1905, „Die Liebesmesse" 1913. In „Die Erde" (1905/1906) tritt er und Hans Brandenburg (geb. 1885; „Jugend und Same", „Einsamkeit") mit dem Holsteiner Buchhändler Waldemar Bonsels (geb. 1881) lyrisch zusammen, der mehr als in lyrischen Dichtungen („Feuer" 1907) sich in Romanen ausgab („Ave vita morituri te salutant" 1906, „Das Anjekind" 1913, „Die nachdenkliche Indienfahrt. Erinnerungen aus den Wäldern Indiens" 1916). In „Madame Potiphar" hatte er 1904 mit französischen Zeichnern den Versuch einer angeteufelten Wilhelm-Buschiade gemacht, 1912 „Die Abenteuer der Biene Maja" der Kinderwelt erzählt und ist im „Jungen Deutschland und der große Krieg" 1914 (an Romain Rolland), in den gleichfalls mit Bildern versehenen hoffnungsfrohen „Kriegsberichten des Kanonier Grimbart", wie in den „Empfindsamen Kriegsberichten: Heimat des Todes" in der Kriegsliteratur tätig gewesen.

Friedrich Werner van Oestéren (geb. 1874 zu Berlin), in einem Jesuitenkloster erzogen, schrieb in „Christus nicht Jesus"

(1906) den üblichen Jesuitenroman seiner Erziehungsgeschichte und Verwandtes („Wallfahrten", „Maria mit Musik"). Der Ostfriesländer Friedrich Freksa (geb. 1882), der mit einem wirksamen Drama „Barock" über Ninon de Lenclos, geliebt von ihrem Sohn, auftrat, hat sich gleichfalls zum Romanschreiber entwickelt. „Erwin Bernsteins theatralische Sendung" (1913) benutzt den neuen Goethischen Titel (S. 123), um das Berliner Theater lächerlich zu machen. Auch der Pantomimus ist ihm nahegetreten. Der Westpreuße Hans von Hülsen (geb. 1890) hat in seinem Roman über Platen „Den alten Göttern zu" 1919 „eine problematische edle Persönlichkeit dem Leser menschlich näher gebracht" (R. Schlösser). Von Österreichern ist Ernst Hladny (1880—1916) mit den Romanen „Deutscher Glaube", „Der heilige Judas" (1912), der Böhme Hans Watzlik (geb. 1879), der österreichische Schlesier Robert Hohlbaum (geb. 1886) und der böhmische Satiriker Rud. Jeremias Kreuz (geb. 1876) zu merken.

Die oben angeführten Titel weisen auf die Wiederzulassung der jahrzehntelang geradezu geächteten christlichen Vorstellungen in der allgemeinen Literatur. Die gewissermaßen als Entschuldigung dafür in ihr ausgegebene Bezeichnung „Gottsucher" geht auf den Herausgeber der für diese ganze Seite der Literatur einflußreichen Zeitschrift „Der Türmer" (seit 1898) zurück, den Balten („Baltisch-deutsches Dichterbuch" 1891) Jeannot Emil Freiherrn von Grotthuß (1865 bis 1920): „Gottsuchers Wanderlieder" 1898 (von ihm auch Romane dieses Charakters: „Die Halben", „Segen der Sünde").

Seitdem haben wir „Gottsucherlieder" (1908) von dem klang- und vorstellungsreichen Lehrer Gustav Schüler (geb. 1868 in Oderbruch bei Küstrin), der nach der ständigen Weise dieser Entwicklung „von seiner grünen Erde" (1904), in „Bauernart" von „seinen Vätern" anfing, um „auf den Strömen der Welt zu den Meeren Gottes" (1908) und „Mitten in die Brandung" (1911) hineinzufahren („Balladen" 1909). Sogar eine „Evangelienharmonie" (vgl. Bd. I, S. 25 f.) versuchte 1909 in diesem Geiste des „ewigen Menschen" Christus der gleichfalls (schon 1894) vom „Frühlingssturm", „Sommersamenglück" und (1903) von „seiner

Heide" anfangende Kolberger Hans Benzmann (geb. 1869, Kriegslyriker: „Für Kaiser und Reich" 1914). Bis zu „Lösungen und Erlösungen" (1904) drang vor der schon seit 1900 („Aus meiner Waldecke") auf diesem Vermittlungsgebiete zwischen Natur und Gott tätige rheinhessische Pfarrer Karl Ernst Knodt (geb. 1856): „Ein Ton vom Tode und ein Lied vom Leben" (1905), „Sprüche: Allerleirauh" (1907), „Von Schönheit, Sehnsucht, Wahrheit" (1908).

Die Ballade, das höchste Erzeugnis einer selbstsicheren, geistige Mächte in dunkeln, überraschenden Wendungen des Menschengeschicks ahnenden Volksdichtung, erweckte (1900) im neuen Jahrhundert zu neuem eigentümlichem Leben der hannöversche Freiherr Börries von Münchhausen (geb. 1874). In Strachwitz (vgl. o. S. 306) hat er gewiß einen Aufmunterer seines Adelsbekennermutes in revolutionärer Zeit („Ritterliches Liederbuch" 1904, „Das Herz im Harnisch" 1911) in der Literaturgeschichte gefunden:

„Treu dem König und seinem Sohn, — treu in Palast und Hütte, — treu dem Schwerte, treu der Kron', — das ist des Adels Sitte." „Herr der Lehen der König ist (vgl. Bd. I, S. 88) — und Knechte nur sind vermessen, — du diene treu zu jeder Frist — Gott hat noch nichts vergessen." Gewiß hat er von Fontane gelernt, dessen Begünstigung der „Moderne" (s. o. S. 609) doch auch den Balladendichter (S. 416) nicht in Vergessenheit geraten ließ. Aber Ton und Weise Münchhausens gehören ihm selber an, und schwerlich wird sich ein noch so bewanderter Kenner der neuartigen Wirkung seiner in ebenso bewegten wie klaren Zügen den Vorgang sich wie von selbst entwickeln lassenden Balladen entziehen können: den vom König heimlich beseitigten und doch plötzlich an ihm gerächten königstreuen „Marschall" und seine bei dem Frevel unentwegt königstreue Sippe, geschichtliche Augenblicksaufnahmen wie den „Bauernaufstand" gegen die Ritterschaft, „Hunnenzug", „Saul bei der Hexe von Endor" (letztere aus „Juda" 1900, biblische Balladen). Kraßhäßliche Vorstellungen, wie ein als Glockenschwengel Sturm läutendes und dabei zugrunde gehendes Weib, wird man später bei ihm der Zeit zugute halten müssen.

Münchhausens Wirkungskraft bezeugt sich unmittelbar in der Erneuerung der Balladendichtung bei seinen Zeitgenossen; auch bei Frauen, wie der Königsberger Lehrerin Agnes Miegel (geb. 1879, Balladen 1908), in gegenwartsgleichen Darstellungen

zumal der Volkssagen „Agnes Bernauerin“, des Wassermanns Frau in der Kirche: „Schöne Agnete“ und Legenden: „Santa Cäcilia“, auch der geschichtlichen: „Die Domina“, eine sich für ihre Nonnen opfernde Äbtissin im Glaubenskriege; ferner Lulu von Strauß und Torney, geb. 1873 in Bückeburg, jetzt Frau Diederichs (Balladen und Lieder 1902, 1907; auch Novellen und Romane: „Bauernstolz“ 1901, „Lucifer“ 1907, „Judas“ 1911).

Ihr Dichtungsreich ist die Wasserkante, die stumme Tragik der „Seefahrer“, die das Meer verschlingt, und ihrer Frauen und Mütter „hinter den Dünen“; die trotzigen friesischen Bauernschädel, gegen deren Unbeugsamkeit, wie 1233 gegen die Stedinger, ein Kreuzzug nötig ward, und die den Herzog, der „über ihre Leichen“ seine Eroberungspläne verfolgen möchte, mit der Armbrust zu treffen wissen („Des Braunschweigers Ende“). Eine höchst wirksame Abwandlung der poetischen Lehre „die Sonne bringt es an den Tag“ — der Verrat eines Mordes durch das Aufgehen einer Samenzwiebel in der Hand des Gemordeten — enthält ihre Ballade „Der Tulipan“. Als hellseherisches Sinnbild ihrer Zeit (1907) erscheint jetzt ihre biblische Ballade „Noahs Urteil“ — über einen üppigen Gottesleugner, der im „lachenden Hohn der Erdengötter“ den Brand in das Holzwerk der Arche schleudert: „Ein andrer richtet. Die Zeichen drohn: — Ich höre die Brunnen der Tiefe schon ...“

Der Weltkrieg kam. „Der Abgrund. Bilder aus der deutschen Dämmerung von 2106“ von einer Dahnschen Gestalt (S. 549) Graf Teja war ihm 1914 vorausgegangen. 1913 hatte der Bromberger Hauptmann Waldemar Müller-Eberhart in „Eines Königs Tragödie“ die in seinem Mittelpunkt stehende Figur vorgezeichnet. Der Krieg fand das deutsche Volk gut gerüstet, aber schlecht mit Lebensmitteln versehen. Das gilt auch im übertragenen, geistigen Sinne. Ein junger Berliner Vers- und „Wortkünstler“ (vgl. o. S. 629) Ernst Lissauer (geb. 1882), der unter den Sinnbildern des „Ackers“ (1907), des „Stromes“ (1912) symbolistische Gedichte veröffentlicht, das Gedenkjahr „1813“ mit einem „Zyklus“ von „Opfergaben“ gefeiert hatte, erregte allgemeines Aufsehen, wenn auch geteilten Beifall durch einen atemlos schnaubenden „Haßgesang auf England“: „Drei Offiziere saßen einmal — in der Kajüte beim Liebesmahl“ ... Sie fahren auf beim Gedanken an den tückisch lauernden Feind

auf seiner sicheren Insel und schnauben Haß — beim Liebesmahl. Die englischen Witzblätter suchten die Meinung zu verbreiten, daß Deutschland keine andere geistige Nahrung wünsche als „Haßgesänge“. Postwagen und Lastautos, mit Ballen von „odes of hate“ schwer beladen, rasten in ihrer Darstellung durch die Straßen der deutschen Städte. Die Truppen zogen singend, jahraus, jahrein, zu den Abmarschplätzen und Bahnhöfen. Sie sangen keine Haßgesänge. Im Gegenteil! Besonders viel „Liebeslieder“, darunter uraltes Erbgut des deutschen Volksgesanges — das der Kenner überrascht hier gelegentlich wieder erklingen hörte in Melodie und mitunter sogar in wenig entstellten Texten —, leider war aber auch gar manches aus Operette und Tingeltangel darunter. Auffallend war das Umgehen der alten Fürstenhymnen im Norden und Süden. Aber auch die alte „Wacht am Rhein“ war so gut wie verstummt. An ihre Stelle war ein wunderlicher Mischgesang getreten. Je vier Verse der drei Strophen des Uhlandschen „Guten Kameraden“ wurden nach einer neuen in Süddeutschland entstandenen, anscheinend durch die „Wandervögel“kreise eingeführten Melodie gesungen, ja der letzte Vers weggelassen. Dafür trat nun folgender Rundgesang ein: „Gloria, Viktoria — mit Herz und Hand — |: fürs Vaterland! :| — Und die Vöglein im Walde, — sie sangen so |: wunder :| -schön — |: in der Heimat :| — da gibt's ein Wiedersehn.“ Hierzu fügten die Norddeutschen noch Stegreiffortsetzungen auf Berlin „am grünen Strand der Spree“ (sogenannter „Schunkelwalzer“!) oder auf Hamburg, wo es Mädchen gibt — „zum Lieben, aber zum Heiraten nicht“. Während man in Norddeutschland darin den „Wegweiser zum Wesen des Volkslieds“ sehen wollte wegen seiner Sprunghaftigkeit, nahm man in süddeutschen Zeitungen Anstoß an der „zwischen Roheit und Gefühlsduselei schwankenden Entstellung“.

Gewiß, das Angebot an Kriegslyrik, die bald zum stehenden Erfordernis jedes Zeitdichters gehörte, wie wir schon bemerken konnten, ließ an Fülle nichts zu wünschen übrig. Man spricht von Millionen von Kriegsgedichten. Entsprach ihr aber auch die Nachfrage? Und wo blieben auch diesmal die Schenkendorf, Körner, Arndt, Rückert, die auch wirklich gesungen wurden? War es

nicht, wie bei diesen das Einstehen für ihre Sache, bei jenen wiederum der Heldentod in und nach der Schlacht, der solche Ausnahmen bewirkte?

Die ältesten deutschen Dichter treffen wir hier wieder an, mit eigentümlichen Gaben; wie Hansjakob (s. o. S. 400), der 1916 in „Zwiegesprächen über den Weltkrieg, gehalten mit Fischen auf dem Meeresgrund", über die Folgen des Unterseebootkrieges, über den „Wuchergeist" im Volke und über den Teufel, der bei allem im Spiele ist, derbhumoristisch aburteilte. Isolde Kurz (s. o. S. 579) schloß sich an das nicht genug gekannte Vaterland in „Schwert aus der Scheide" (1916). Dehmel (s. o. S. 621) war 1914 „Volksstimme Gottesstimme". In seinem „Kriegstagebuch" („Zwischen Volk und Menschheit") 1919 verurteilte er England. Schaukal (s. o. S. 631) in seinen „Kriegsliedern aus Österreich" beklagt in „ehrnen Sonetten" die heutige Kriegführung. Rudolf Herzog (s. o. S. 610) hat in „Ritter, Tod und Teufel" 1915 das Sinnbild seiner Kriegsgedichte gefunden und 1916 von „Stürmen, Sterben, Auferstehen" gereimt. Gustav Falke (s. o. S. 577) schied in „Das Leben lebt" 1916 so von Deutschland. Otto Ernst (s. o. S. 618) ließ 1914 „Deutschland an England" sprechen und forderte 1915 in „Gewittersegen" die Revolution der deutschen Seele. Rudolf Alexander Schröder (s. o. S. 637) feierte sein „Heilig Vaterland" 1914, Rudolf Presber (s. o. S. 575) den „Tag des Deutschen" 1915, Lienhard (s. o. S. 611) „Heldentum und Liebe" 1916. Der hessische Schweizer Karl Friedrich W i e g a n d (geb. 1877), der Verfasser der „Niederländischen Balladen" (1908, 1919), hat in seinem „Totentanz 1914—1918" mit Hilfe der bildenden Kunst ein schauerliches Drama zusammengestellt. Der in Koblenz (1870) geborene Berner Journalist Hermann S t e g e m a n n, der Geschichtsdarsteller des Krieges für Deutschland, hat in elsässischen Novellen und Romanen (1891 „Mein Elsaß", 1903 „Söhne des Reichslandes", 1913 „Die Krafft von Illzach", das sind die Zorn von Bullach) sich seine Sporen erworben. Der gemütvolle Provinzsachse Max J u n g n i c k e l (geb. 1890) gehört durch sein „Lachendes Soldatenbuch", seinen „Frühlingssoldaten" 1915, seinen Roman „Peter Himmelhoch" 1916 hierher. Desgleichen der Märker Alfred Henschke (K l a b u n d, geb. 1891) in seinen „Soldatenliedern", seiner „Chinesischen Kriegslyrik" 1915, seinen „Dragonern und Husaren" 1915 und seinem „Moreau, Roman eines Soldaten" 1916. Später schrieb er alles mögliche: Eulenspiegelromane, „Hafis", „Montezuma", „Der Neger", auch Literaturgeschichte „in einer Stunde". Von Frauen, die während des Krieges bekannt wurden, ist Frau I n a S e i d e l, geb. Seidel (geb. 1885), Frau des gleichfalls schriftstellernden H. Wolfgang Seidel, des Sohnes von Heinrich Seidel (S. 552), Lyrikerin,

Kriegsgedichte „Neben der Trommel her“, „Weltinnigkeit“, zu nennen. Mechtild Fürstin von Lichnowsky (geb. 1879 in Niederbayern als Gräfin von Arco-Zinneberg), Frau des ehemaligen deutschen Gesandten in England, ist 1920 nach mehrfachen Proben mit einem Drama „Der Kinderfreund“ aufgetreten. Auch der frühere Großherzog Ernst Ludwig von Hessen hat 1921 ein Drama „Ostern“ als E. K. Ludhard aufführen lassen. Ein bekannter Gelehrter, Münchener Akademiepräsident Otto Crusius (geb. 1857 zu Hannover) ist 1918 mit einer Gedichtsammlung „Die heilige Not“ hervorgetreten und hat mehreres selbst vertont.

Die Zusammenstellung von Adolf Bartels 1916—1917 „Deutschchristliches und deutschvölkisches Dichterbuch“ ist im siebenten Buche „dem Weltkriege“ gewidmet. Auch hier wird man leicht die Bemerkung machen, daß der Tod den Erfolg macht, der zum Beispiel den anspruchslosen Nachfahren des „Prinz Eugen“ und anderer Volkslieder, Hugo Zuckermanns „Österreichisches Reiterlied“ in den Mund der Leute brachte: „Drüben im Abendrot — fliegen zwei Krähen. — Wann kommt der Schnitter Tod, — um uns zu mähen? — Es ist nicht schad! — Seh' ich nur unsere Fahnen wehen — auf Belgrad!“ Oder die Kriegsgedichte des Bismarckdichters (Zwölf Bismarcks, „Eine Kanzlertragödie“ Klaus von Bismarcks gegen Kaiser Karl IV.) und Sehers von „Wallensteins Antlitz“ (Gesichte und Geschichten vom Dreißigjährigen Kriege) Walter Flex (1887—1917) vom „Großen Abendmahl“ und über „Das Volk in Eisen“. Oder der den westpreußisch-hannoverschen Heidedichter („Mein braunes Buch“ 1906) Hermann Löns (1866—1914), der schon 1910 seine Dichtungen („Mein goldenes Buch“) und Jagdschilderungen („Mein grünes Buch“) veröffentlicht hatte, mit einem Male zum Liebling der Jugend machte! In seinen Romanen „Der Wehrwolf“ (1910) verherrlicht er das sich selbst wehrende Bauerntum des Dreißigjährigen Krieges. Im „Zweiten Gesicht (1911) gibt er in persönlicher Beichte eine ehestörende „Liebesgeschichte“. Gorch Fock (Hans Kinau 1880—1916) erschloß in seinen Fischern von Finkenwerder bei Hamburg einen neuen Typ und macht 1913 in „Seefahrt ist not“ einen ihrer Söhne zum todesmutigen Seehelden. Ein anderer, der Thüringer Werneck-Brüggemann, sammelte im Weltkriege „Alte flämische Volkslieder“, dichtete in Moll und Dur „Küsse des Nirgal“ und „Liebeslieder an Elisabeth“ und versuchte „Musikdichtungen“ — „Musik ohne Noten“ — in „Verlorenen Kronen“ und „Totentrud“. Es finden sich Namen unter diesen Kriegslyrikern, die wenig zum Kriege stimmen oder nur zu den drohenden Schatten, die die lange vorbereitete Revolution ansteigend in seine Literatur hineintrug.

Eine Übersicht über deren Lyrik bietet „Die deutsche Revolutions-

lyrik" von Julius Bab (1919) seit dem Sturm und Drang. In Rechtfertigung und Ermunterung laufen die Kriegsschriften aus, der Kampf gegen die Demokratie von Chamberlain (s. o. S. 562), „die zwischen Ewigkeit und Zeit flatternde Seele" des schriftstellernden Malers Hans Thoma in Baden (1917—19). Zu einem konservativen „Eichendorffbunde" mit einer Zeitschrift „Der Wächter" trat 1918 von München aus besonders die katholische Welt zusammen. Eine „Monatsschrift aus Oberdeutschland" betonte die Heimatkunst, Ende 1918 eine Vierteljahrsschrift „Berliner Romantik". Der Wiener zeitweilige Gartenlaubenleiter Karl Rosner (geb. 1873), während des Krieges im Kaiserlichen Hauptquartier, hat für die Person des Meistverlierenden in seinem Buche „Der König" (1921) nach Kräften zu erwärmen gesucht.

Von den „Fortschrittszeugen" haben wir die Beherrschung der Bühne durch Wedekind und Strindberg bereits berührt (s. o. S. 620). Die fällige neue Mode, die schon 1910 in der Berliner Zeitschrift „Der Sturm" von Herwarth Walden (geb. 1876) 1911 in der „Aktion" des Ostpreußen Franz Pfemfert (geb. 1877) diesmal an italienische Vorbilder anknüpfte, fiel in eine entgegenkommende Zeit. Sie war der gerade Gegenpol des Naturalismus; die Schule der „Primitiven", das heißt der Ursprünglichen, die alles aus dem Inneren schöpfen wollen, und denen der Ausdruck alles ist, der „Expressionisten". Auch hier fällt die Beziehung zur bildenden Kunst ins Auge. Einzelne Maler der „impressionistischen Schule, van Gogh, Munch, hatten expressionistische Vorlieben. Sie malten eigenmächtig das Blond eines Freundes „auf der Unendlichkeit", das Bildnis der Schwester „im getigerten Kleide" mit den großen, unheimlich fragenden Augen, sie malten die kriechenden Stengel der Sonnenblumen, wie den gedrückten, kurzen Stamm der Olivenbäume Südfrankreichs auf regellosem, gleichsam aufgepeitschtem Boden und mit der brennenden, sengenden Sonne oben. Sie hatten gelehrige Schüler, die den Gegenstand völlig auseinanderrissen oder zu mathematischen Figuren fest werden ließen (Futuristen, Kubisten).

In dem Österreicher Oskar Kokoschka (geb. 1886) ist ein solcher Maler auch der Poesie, und zwar dem Drama, entstanden. In explosiver, hilfloser Sprache bringen „Mörder, Hoffnung der Frauen" (1907), „Der brennende Dornbusch" (1911), „Hiob"

(1917), „Orpheus und Eurydike" (1918) die Umkehrungen dieser Literatur. Die späteren Zeiten des Krieges mit ihrem Rohstoffmangel in allen Zweigen brachten ihnen das gemäße Unterland, und die Presse der Revolution hat sich ausschließlich ihrer bedient, um ihre Hoffnungen zu vergegenwärtigen. Der Holzplastiker Ernst Barlach (geb. 1870 bei Altona) hat sich ihm als Dramatiker („Der tote Tag", „Der arme Vetter", „Die echten Sedemunds", ein ernstes Karikaturenspiel) angereiht.

„Neujahr 1916" erschien zu Leipzig der erste Band ihrer Literatur: „Vom jüngsten Tag, ein Almanach neuer Dichtung", und die Verlage der impressionistischen Literatur beeilten sich in der Revolution zu folgen: „Die Erhebung, Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung" usw. Von älteren Namen findet sich Gustav Meyrink (geb. 1868 in Wien) in dem Buche, ein schneidiger und schneidender Nachfolger E. T. A. Hoffmanns, der in „Orchideen" (1906) die tollsten Erfindungen moderner Genauigkeit anwendet, um Welt und Menschen zugrunde zu richten, im „Golem" (1917) das rabbinische Schattendasein an die Mauern seines alten Prag fesselt, im „Grünen Gesicht" die Fragen des Sehens in den Mittelpunkt stellt und den „Weltuntergang", die Revolution, prophezeit. Wie er Erstickung und Blendung in ihren zahllosen Äußerungen zu verwenden weiß, so ist das Vampirmotiv ein vornehmstes Ausdrucksmittel seiner Phantasie. Er erfindet das Wort „Zeitegel", um vampirartige Schemen zu bezeichnen, die „den Menschen das Leben und die Zeit wegfressen", „sich von dem Mark ihrer irdischen Urformen nähren", sie „wie Vampire aussaugen". Es ist das Wünschen und Hoffen des Menschen, das hier Gestalt gewinnt.

Frau Else Lasker-Schüler (geb. 1876) hat schon früher („Styx" 1912, „Der siebente Tag" 1915, „Meine Wunder", „Hebräische Balladen", „Die Kuppel" 1920) wunderliche Ausgeburten des Symbolismus und erotischer Überspannung mit naiven Liebesliedern verbunden. Von den neuen Namen scheint Franz Werfel (geb. 1890 in Prag) noch der einflußreichste. Seine Stärke ist die Umkehrung, die sich an menschliche Urzustände anschließt („Fremde sind wir auf Erden alle"), und die in „Jesus und der Äser-Weg" den Höhepunkt erreicht dadurch,

daß sie den Heiland den Ekel vor den „Asern" überwinden läßt. Er hält den Lieblingsstandpunkt der Menge in einem größeren Buche „Nicht der Mörder (Sohn), der Gemordete (Vater) ist schuldig" nach einem alten albanischen Sprichwort fest. Mit der Hekuba seiner „Troerinnen" (1914) gibt er seinem Mitleid die Neigung zur Einfachheit der Antike im Aufbau der Handlung des Dramas. Der „Gerichtstag" (1920) bringt Balladen (Moses), Sprüche, ein Drama „Die Mittagsgöttin", wo „Laurentius der Landstreicher" von Mara läßt und in den Wald geht. Der „Besuch aus dem Elysium", romantisches Drama, 1920, am stärksten im Gegensatz. Der Münchner Johannes R. Becher, geb. 1891, möge hier die Vorliebe für sinnlos scheinende, sorgfältig gereimte Verse vertreten, die der poetischen Jugend den Ehrennamen der „Dadaisten" eingetragen haben. Der Westfale Paul Zech (geb. 1881) neigt stark zu Weltablehnung und Christentum (Waldpastelle 1910, Balladen 1916, Golgatha 1920). Der Colmarer deutsche Privatdozent Ernst Stadler (geb. 1883, gefallen Ende 1914) gab 1904 „Präludien"; nach seinem Ende erschien der „Aufbruch". Der schwer überreizte Salzburger Georg Trakl (geb. 1887, gest. Ende 1914 in Krakau) hat seine Leichen- und Grauenphantasien hinterlassen.

Der Lothringer Otto Flake (geb. 1880) sucht vor seinem Roman „Die Stadt des Hirns" (1919), „Simultanität" und „Abstraktion" in der neuen Erzählung, der er die früher beliebten Stoffe und Weisen verbietet. Das Nebeneinander und die Ferne des Greifens seien die neuen Ziele. Der Rheinländer Joseph Ponten (geb. 1883) vertritt sie mit seinem Roman des Baumeisters „Des babylonischen Turms" Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie (1918) und seinen Novellen (1920) „Die Bockreiter" eine Art von Haberfeldtreibern, „Die Insel", ein Klostereiland, der unechte Bourgeois-„Meister", „Jungfräulichkeit" eines Mannes; Karl Sternheim (geb. 1881), dessen grelle Beobachtung „Busekow" (1912), „Schuhlin" (1915), „Napoleon, Geschichte eines Kochs" (1915) gestaltet, Kasimir Edschmid (Eduard Schmidt, geb. zu Darmstadt 1890), der Theoretiker des Expressionismus, „Achatene Kugeln" 1920, „Sechs Mündungen" 1915, „Timur" 1916, Kornfeld (geb. 1889), Albert Ehren-

stein (geb. 1886), Fallada, Kurt Corrinth, Max Brod (geb. 1884), „Tycho Brahes Weg zu Gott“ 1916, E. G. Kolbenheyer (geb. 1878), „Amor Dei“, Spinozaroman 1908, „Meister Joachim Pausewang“ 1910 um Böhme, „Kindheit des Paracelsus“ 1917 mögen sich daran messen. Jedenfalls ist die Groteske eine Lieblingsform der neuesten Erzählung geworden. Umgekehrte (Inversion), überstürzte, artikellose Sprache ist ihre Ausdrucksform. Henri Barbusse hat 1916 mit seinem Kriegsroman „Le feu“ die anfängliche Kriegsbegeisterung umgestimmt. Auch in Deutschland überfließen seitdem die Bücher, in denen das Kriegselend den Inhalt bildet. Ihre Spitze bildet des Würzburgers Leonhard Frank (geb. 1882) „Der Mensch ist gut“, 1918, worin dem Krieg jede Berechtigung abgestritten wird. Seine „Räuberbande“, 1914, sind Jungen, seine „Ursache“, 1915, eröffnet seine Beziehungen zu Freud.

Selbstverständlich ergreift die „neue Kunst“ das Drama. In dem umstürzlerischen Georg Büchner (s. o. S. 291) und seinem tierisch eifersüchtigen Mörder „Wozzek“, in Grabbe usw. sieht sie ihre Muster. 1910 hat der Graudenzer Hans Kyser (geb. 1882) in seiner „Meduse“ einen unflätigen Bildhauer Daidalus zotigrestlos in den Dienst seiner Kunst gestellt; in „Erziehung zur Liebe“ (1913) einen äußerst belehrten Erzieher vorgeführt; in „Charlotte Stieglitz“ (vgl. S. 272) 1915 die tragische Ehe aus der Geistigkeit der Frau begründet, wie er als Kriegsberichterstatter im „Aprikosenbäumchen“ (1920) expressionistische Stoffe gestaltete. 1916 schilderte der Elsässer René Schickele (geb. 1883), der schon in einem Romane „Benkal der Frauentröster“ (1914) den kommenden Krieg an die Wand gemalt hatte, die Seele eines deutsch verheirateten, eine Pariserin liebenden französischen Elsässers in „Hans im Schnakenloch“.

Hans Johst entwirft in seinem „ekstatischen Szenarium“ „Der junge Mensch“ (1916), wie in seinem Roman „Der Anfang“ (1917) Zerrbilder von den Lehrern und vergebliche Ideale von der Jugend. In „Der Einsame, ein Menschenuntergang“ ist sein Held Grabbe. „Der König“ (1920) wird in seinem Bestreben, die Welt zu bessern und zu belehren, ein Opfer des Nervenarztes. In seinem „Rolandsruf“ (1919) wendet er sich lyrisch gegen die Großstadt und ihr „Warenhaus philosophischer Moden“.

1912 gab Reinhard Sorge (1892—1916) in seinem „Bettler" das erste expressionistische Drama. Der erste Akt spielt in einem Berliner Kaffee, dessen in Frage kommende Gruppen durch Scheinwerfer hervorgehoben werden. Die „Menschen" des Stückes sind wieder, wie einst bei Goethe in der „Natürlichen Tochter" (S. 142), nur allgemein bezeichnet „der Vater", „die Mutter"; daneben „Gestalten des Dichters": „die drei Personen der Zwiesprache", „die Gestalt des Mädchens". Der Sohn tötet den geisteskranken Vater und auch die Mutter durch Gift. Der Dichter erscheint sich selber vor und nach der Tat und geht, nachdem „Kinderliebe zärtlich gebettet", ruhig an seine „Dichteraufgabe". Ein „König David" (1916) zeichnet in biblischer Sprache das Suchen und Finden Gottes. Der Wiener „österreichische Kriegsdichter" (1914—1915) Anton Wildgans (geb. 1881), jetzt Burgtheaterdirektor, hat in „Armut" (1914) Mutter und Kinder am Tode des geliebten Vaters zusammengeführt, in „Liebe" (1916) das Mißverhältnis von Gatten und Gattin als Fall unter Tausenden hingestellt, in „Dies irae" (1918) den schwachen Sohn durch den harten Vater in den Selbstmord treiben lassen. Hier ist eine förmliche Jugendliteratur im Gange. 1914 hat Walter Hasenclevers (geb. 1890) „Der Sohn" den Revolver gegen den starren Vater gerichtet, den im gleichen Augenblick ein Schlag trifft. Im „Retter" (1915) geht er gegen den Feldmarschall und König dem Verrätertode entgegen. In „Antigone" (1917) ist die Sophoklessche Gestalt zur Trägerin des Weltmitleids gemacht. In den „Menschen" (1918) wird mit Einzelbeleuchtungen und kurzen Worten der Inhalt einer Schwurgerichtsverhandlung erschöpft, nur dem Mitleidserleber die Macht der Rede gegeben. In der Komödie „Entscheidung" (1919) nimmt sich der Dichter im Wirbel der Revolutionsereignisse selbst zurück: „Mein Glaube war trügerisch". „Jenseits" (1920) ist ein geheimwissenschaftliches Stück, in dem ein eben Verstorbener seinen Freund zu seiner Frau schickt, sie auch ins Jenseits zu holen. Der Magdeburger Georg Kaiser (geb. 1878), derselbe, der seine „Einzigkeit" durch großartige Diebstähle stützen zu müssen meinte, begann 1914 mit einer Art von Kriegsdrama, „Den Bürgern von Calais", nach Rodins bekanntem Denkmal. Die sechs Bürger, die sich dem

Willen des Königs Eduard III. von England ausliefern müssen, „barhaupt, im Hemd, mit dem Strick um den Hals, die Schlüssel zur Stadt in der Hand", werden durch den Selbstmord eines siebenten, der sich mit ihnen freiwillig gemeldet und eine Wahlkomödie getrieben hatte, „aufgemuntert und gekräftigt" zu ihrer Tat. Es stellt sich als überflüssig heraus, da der König den Bürgern vergibt. „Von Morgens bis Mitternachts" (1916) zeigt in sieben Abschnitten sieben szenische Räume, ähnlich dem Kinoschauspiel. Die „Versuchung" (1917) läßt eine Frau ihrem Mann den Suff abgewöhnen durch ihren Ehebruch und treibt sie in den Tod, ohne daß er etwas von ihrer Opferung erfährt. In der „Koralle" (1917) opfert der Milliardär ein Menschenleben dem kurzen Glückstraum der Jugend. „Gas" I (1919) läßt eine Riesenfabrik explodieren und macht den Milliardärsohn zum Erlöser der Arbeiter, die in „Gas" II (1920) verzweifelnd in ungeistiger Welt durch Giftgas untergehen. Am fortgeschrittensten ist der Lyriker Alfred Brust: „Der ewige Mensch" (1920), „Die Schlacht der Heilande" (1921), „Die den Kampf führen, des Paradieses wieder würdig zu werden", ohne jede Spur der Wirklichkeit „in sechs Bildern".

Karl Sternheim ist der groteske Komödiant des neuen Theaters, der im Bürgertume nicht mehr den Feind an sich, sondern nur eine Schicht mehr des Komischen sieht und in anstößiger Ausrufsprache vorführt: „Die Hose" (1911), „Bürger Schippel", eine Vereinsposse, wo Satzung und schöne Stimme einem Unbemittelten den Zutritt verschaffen (1912), „Die Kassette" (1913), „Der Snob", „Der Kandidat", „Der Scharmante" (1915). Der Rheinländer Fritz Halbach (geb. 1879) hat in politischen Komödien den deutschen Michel, im „Tanz" die Münchner Revolution gezeichnet. Schon vor dem Kriege hat der Lothringer Rudolf John Gorsleben (geb. 1883), der Herausgeber der Münchener „Freiheit", die Komödie des leichtfertigen geistigen Abenteurers, „Der Rastaquär" zusammengestellt. 1913—1916 erschienen in deutscher Übersetzung drei Dramen des im älteren Sinne deutsch fühlenden Franzosen Paul Claudel (geb. 1868): „Verkündigung", „Goldhaupt" und „Der Ruhetag", die von Mitleid und Opferlust bis zum schrecklichsten Martyrium erfüllt sind.

Er gilt den Jüngsten als Haupt und Führer. Der Berner Max Pulver (geb. 1889) macht in flüssigen, bilderüberladenen Reimversen seine Anleitung nach in einem durch indische Weisheit von der Welteroberung abgebrachten „Alexander dem Großen" (1917), einem büßenden „Robert dem Teufel", einer schließlich sittlich erleuchteten „Igernes Schuld" (1918) aus der Merlinsage. Auch in seiner Lyrik folgt er diesen Zielen: in „Selbstbegegnung" (1916), „Auffahrt" (1919), an einem epischen Faden im „Merlin" (in neunzehn Gesängen 1918). Von Hermann Kesser (s. o. S. 548) wurde die moderne Tragödie „Summa Summarum" 1919 zu Berlin aufgeführt, 1921 zu Wiesbaden das Drama „Die Brüder" (Geist und Geld). Der Schweizer Karl Frey (Konrad Falke, geb. 1880), der Dramatiker von „Caesar Imperator" (1911), „Astorre", dem Gegenspieler seiner buhlerischen Mutter im Perugia der Renaissance (1912), der „Ewigen Tragödie" (Dante bei der Ermordung von Paolo und Francesca, Michelangelo, Giordano Bruno vor der venezianischen Festnahme), leitet hier seit 1910 die „Rascherschen Jahrbücher", jetzt „für Schweizer Art und Kunst". K. A. Bernoulli: „Ulr. Zwingli" (1905), „Der Ritt von Fehrbellin" des Baseler Froben (1915); K. Fr. Wiegand (s. o. S. 643): „Der Korse (Napoleon) und der Papst Pius VII. (1909), „Marignano" (1911), „Die Simulanten" (1919) des Weltkriegs für Unterstützung; der Berner Germanist Ferdinand Vetter (geb. 1847): „Abt David und die Bilderstürmer" (1905), „Die Weltalter" (1910 drei Mysterien: Balder, Christus, Weltgericht = Macht, Liebe, Recht), Emil Hügli, Robert Faesi. Kleistische Dichtung ist es, die schließlich den Geist der Empörung auch in die Führer des preußischen Heeres brachte. Der Koblenzer Fritz von Unruh (geb. 1885), der 1912 unruhige „Offiziere" nach Südwestafrika führt, 1914 „Louis Ferdinand von Preußen" (1913 unter Zensurverbot) 1806 Preußens Lenker an Stelle des Königs werden wollen läßt, hat 1918 in „Ein Geschlecht" eine Mutter in tragischem Widerspruch mit ihren frech übermütigen Kindern gezeigt, der nur ihr jüngster Sohn im Tode nachfolgt. Schon vorher (1916) hat er im „Opfergang" eine Kompanie vor Verdun sich opferwillig aufreiben lassen, veröffentlichte es aber erst nach dem „Geschlecht". „Vor der Ent-

scheidung“ (1919) und „Platz“ (1920) weisen in eine bessere Zukunft, das letzte mit beißendem Spott über die Macherdichtung. Reinhard Goering hat in seiner „Seeschlacht“ (1917) die deutsche Matrosenrevolution vorweggenommen, in „Scapa Flow“ (1919) den Selbstmord der deutschen Flotte lyrisch begleitet.

Wie viele sind es, die wir nicht erwähnt haben, die während der letzten Jahre in der deutschen Dichtung laut geworden sind. Wir haben uns auf die hauptsächlich zutage tretenden Gruppen beschränken müssen. Kann man unter den gegenwärtigen Zuständen den Zudrang zur Literatur ermuntern? Wird sich dem deutschen Volke in der nächsten Zeit die behagliche Muße bieten, an die seine vierundvierzig Friedensjahre es allzu sicher gewöhnt haben? Wir können darin kein allzu hartes Geschick sehen, wenn dies vorbei ist, wenn ein großes Volk wieder in den Ernst des Lebens hineingestellt wird, wo es das, was es dichtet und denkt, in sich selber erfährt und für sich selber bewahrt. Wir haben uns bemüht, die Anleitung zu geben zu dem, was dazu befähigt. „Die kaiserlose, die schreckliche Zeit“ ist nach der zweiten Blüte etwas langsamer eingetreten, als nach der ersten. Hoffen wir, daß das Zusammenfassen und der Wiederanstieg desto rascher wieder erfolge. Nichts ist grundlos in der Welt, nichts, wie wir hoffen, auch zwecklos. So möge auch die furchtbare Zeit, durch die wir geschritten sind, ihren Segen erst später offenbaren!

Register

Ergänzung zu Band I Seite 607: Wieland starb am 20. Januar 1813.
Band I Seite 282 Zeile 2 lies: Burgkmair statt Burgmair.
Band I Seite 351 Zeile 12 von unten lies: Lucian statt Lucan.
Band I Seite 511 Zeile 20 lies: 1635 statt 1655.